

LA DOBLE VOZ:  
POETAS ARGENTINAS  
EN LOS OCHENTA

By  
ALICIA GENOVESE

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL  
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT  
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1996

Copyright 1996

by

Alicia Genovese

Una poesía nueva significa para el autor, cada vez,  
domar a un león y para el crítico mirar en los ojos  
a un león

Gottfried Benn

# TABLE OF CONTENTS

	<u>page</u>
ABSTRACT .....	vi
CHAPTERS	
1 INTRODUCCION: LA DOBLE VOZ .....	1
¿Hay un discurso poético masculino? .....	6
El otro discurso .....	8
La otra voz del Modernismo: Storni, Agustini .....	13
La mujer del Nobel .....	15
Las poetisas que siguen .....	17
2 LOS RUIDOS DE FONDO DE LA CRITICA LITERARIA .....	21
3 MAPA DE LA POESIA ARGENTINA EN LOS OCHENTA: UNA ZONA EXTRANJERA .....	46
Neobarroco--Neobarroso .....	51
Objetivismo .....	53
Neorromanticismo .....	56
Las extranjeras .....	59
Gestos extraños .....	60
4 EN BUSCA DE UNA GENEALOGIA: STORNI Y PIZARNIK .....	65
Tú me quieres blanca .....	69
Alejandra, Alejandra .....	79
La viajera en el desierto .....	86
5 EL DISCURSO MASCULINO COMO OBSTACULO: IRENE GRUSS .....	91
6 LA RESEMANTIZACION DEL ESPACIO DOMESTICO: TAMARA KAMENZAIN .....	107
7 UN LUGAR CELEBRATORIO PARA LA ESCRITURA: DIANA BELLESSI .....	125
8 BOAS DEL TANGO, VACAS DE LA GAUCHESCA: MARIA DEL CARMEN COLOMBO .....	149

9	EL DISTANCIAMIENTO DEL DRAMA: MIRTA ROSENBERG .....	177
10	CONCLUSIONES .....	199
APPENDIX		
	INDICE DE POETAS .....	218
	WORKS CITED .....	224
	BIOGRAPHICAL SKETCH .....	233

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School  
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LA DOBLE VOZ:  
POETAS ARGENTINAS EN LOS OCHENTA

By

ALICIA GENOVESE

December, 1996

Chairman: Andrés O. Avellaneda  
Mayor Department: Romance Languages and Literatures

Since the Eighties, the emergence of poetic texts written by women poets has presented a challenge in the literary scenario in Argentina. That emergence coincides with the end of military dictatorship, a political period (1976-1986) characterized by censorship and a blackout in the cultural field. The poetry produced by women writers has increased significantly in quantity and quality since then. It has been partially included in the poetic canon, grouped under various aesthetic tendencies: neobaroque, neoromanticism, objectivism. From the perspective of this system, women's texts appear foreign. Often they do not receive critical attention; when they do, the approach does not yield a completely appropriate reading. These texts require more than a simple consideration of syntax or style, or a thematic analysis which would reduce women's poetry to

an inventory of themes without consideration of literary value.

This dissertation reads selected poetics texts through a gender perspective that permits a focus on their specificity as poetry produced by a female subject of enunciation. At the same time, these texts are analyzed as literary objects. This work proposes to consider the poetry produced by women as double-voiced texts: One of the voices speaks to the demand for literary value; often these texts become very complex and sophisticated poetic artifacts. But simultaneously, a second voice speaks through them from a particular place of enunciation which is related to women's place and the marginal situation of women's discourse in Argentinian society. The second voice sets up a dialogue with other texts and with cultural discourses, in some cases looking for a genealogy, in others contesting masculine discourse when it imposes obstacles for women's speech. Texts studied show confrontations with a masculine literary discourse (Irene Gruss); the patriarchal semantization of domestic space (Tamara Kamenszain); the opposition nature/culture (Diana Bellessi); the images of women in the discourses of "tango" and "gauchesca" literature (María del Carmen Colombo); and a tragic feminine tradition (Mirta Rosenberg). Their books published in the eighties have been a remarkable point of reference for women writers who have followed.

CAPITULO 1  
INTRODUCCION:  
LA DOBLE VOZ

El punto de partida es un dato: la emergencia dentro de la poesía argentina, a partir de la década del ochenta, de textos escritos por autoras mujeres. Los libros de poesía con firmas de mujer dejan, por entonces, de ser una rareza, unos pocos nombres en medio de una larga lista de escritores varones, como venía sucediendo desde la llamada generación literaria del cuarenta. Esta emergencia coincide con el final de un período de censura y desactivación política y cultural en Argentina, e implica un desacomodamiento distinto al de aquella gran aparición en escena de voces femeninas a principios de siglo, coincidente con la inserción de la mujer como nuevo sujeto social.<sup>1</sup> Muchas veces ridiculizadas en sus gestos declamatorios y sus versos suspirados, las "poetisas", cuya figura emblemática la constituyó Alfonsina Storni, fueron quienes comenzaron con inusual atrevimiento a explorar el desconocido texto de sus emociones. Pero la poesía escrita por mujeres a partir de los ochenta desafía el espacio literario con una presencia que no puede circunscribirse, como aquélla, a la efusividad

---

<sup>1</sup> Para un análisis detallado de este aspecto ver el trabajo de Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor" 79-102.



amorosa del yo lírico. Su complejidad y sofisticación desbordan un posible inventario temático, tanto como un agrupamiento sobre la base de rasgos de sintaxis o de estilo, donde se intente reunir, una "poesía femenina". Sin embargo, esta poesía producida por mujeres no es ajena a una especificidad, por más riesgoso que resulte definirla.

Los nuevos textos hablan con una voz encubierta, una voz en sordina, una doble voz. La primera voz responde a las exigencias de una crítica que se preocupa en su lectura únicamente por el entramado del texto, sus relaciones, su trabajo con los procedimientos. La segunda voz deja en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta. Un sujeto que niega pero también afirma, que constituye a través de la escritura una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple.

¿Segunda voz camuflada en la primera voz? ¿Texto ilegible acomodado o sobrevenido en medio de un texto legible? ¿Texto ideologizado por un discurso feminista? Más allá de la posible pero lejana impregnación con el feminismo cuyo discurso estuvo obturado en la Argentina durante los años de gobierno militar. Más allá del grado de intervención

inconsciente o intencional, es la voz de un sujeto que va creando un discurso al tener que reescribir y sobreescribir el discurso social que la margina, que la expulsa del lugar del que habla. Una segunda voz que da otro sentido a la primera, que organiza la textura del texto, como una voz de contralto que no sigue las notas de la melodía principal, del mainstream o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño que marca desde su biología (entendida como una compleja estructura corporal y libidinal) y desde su posición dentro de una cultura.

Textos "palimpsestos", los llamarían Gilbert y Gubar,<sup>2</sup> textos que hablan desde una "wild zone", zona inexplorada o salvaje, para Elaine Showalter,<sup>3</sup> textos que escenifican las "tretas del débil", señaladas por Josefina Ludmer al escribir sobre Sor Juana.<sup>4</sup> Textos traspasados por "un decir" de mujer, podría ver el poeta español José Angel Valente, como lo hace al hablar de Santa Teresa dentro de una "tradición mística femenina".<sup>5</sup> Textos donde hay un

---

<sup>2</sup> Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, The Madwoman in the Attic 73.

<sup>3</sup> Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness" 201.

<sup>4</sup> Josefina Ludmer, "Tretas del débil." La sartén por el mango 47-54.

<sup>5</sup> Valente destaca en esa tradición femenina una fundamental participación de lo corpóreo dentro de la espiritualidad y del mismo modo focaliza "un decir" de mujer. "Hay un decir y un entender de la mujer cuya complejidad y sutileza, en contraste con cierta primaria suficiencia masculina de los 'letrados' desata en Teresa una

sentido borrado que requiere otro tipo de decodificación.

Leer un corpus poético atravesado por una doble voz no es algo tan sencillo como una lectura de significado, generalmente pegada a una lectura temática o a las diferentes imágenes femeninas que el texto pueda consagrar. Lecturas insuficientes para hablar de textos literarios y más aún tratándose de poesía. Los significados, los contextos--como dice Alice Jardine--pueden ser transparentes, pero los textos siguen siendo opacos. Jardine observa que la diferencia entre los textos de la modernidad escritos por mujeres y los escritos por hombres no está en su "contenido", las diferencias están en su enunciación (Jardine 104). ¿Cuál es el lugar de la enunciación para una mujer, desde dónde habla, con quiénes, con qué otros textos puede establecer un diálogo, ya sea para afirmar una genealogía o para entender una rebelión?. A la duplicidad señalada tanto por Showalter como por Gilbert y Gubar y que Alicia Ostriker también entiende como una estrategia específica de la poesía escrita por mujeres,<sup>6</sup> habría que agregar, para articular este concepto de doble voz, un elemento dialógico adaptado de la teoría bajtiniana, y

---

persistente y mal contenida o apenas velada ironía". José Angel Valente. La piedra y el centro 31.

<sup>6</sup> En su importante trabajo, Ostriker trata de leer cómo los sujetos mujeres eligen hablar desde el discurso poético y ejemplifica a través de un extenso corpus de poesía producida por poetas mujeres de Norteamérica (Canadá y Estados Unidos). Alicia Suskin Ostriker, Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America.

enfaticarlo como altamente significativo al tomar parte en la gestación de esa segunda voz.

El acto de escribir, para una mujer, no responde a una operatoria tan simple como la de contar otra historia, sino que establece un diálogo que da respuesta, muchas veces inconsciente, a la cultura dominante y a los discursos que la legitiman y desde esa postura arrastra los contenidos. A veces responde con la negación de la metáfora ya escrita que pervive en la repetición celebratoria del "poesía eres tú"; a veces resignifica la vieja historia dentro del espacio doméstico convirtiéndolo en lugar para la creación no sólo de los hijos y las comidas; a veces carga emocionalmente al texto con su furia o con una sutileza extra, afinada en el confinamiento; a veces produce un exceso erótico al incluir una subjetividad femenina literariamente poco explorada. Se trata de leer la doble voz articulándola en su movimiento de respuesta, de torsión, de desvío, de desafinación; algo que imposibilita la reducción de los textos escritos por mujeres a la simple y apacible lectura de un nuevo "contenido" o una nueva imagen de mujer como opción al estereotipo.

No se trata ni de domesticar ni de naturalizar los textos. Ni domesticar para que todo entre en el espacio indiferenciado de lo cotidiano, de lo mismo consagrado una y otra vez por el canon y sus criterios; ni se trata tampoco de naturalizar aquello que es extranjero, que no puede verse sin una mirada que acepte la diferencia. Se trataría de

reconocer un efecto similar al que veían Deleuze y Guattari cuando analizaban la literatura de Kafka como una literatura menor. Un efecto de "desterritorialización", asociado en Kafka a la situación de los judíos que habían abandonado el checo y el medio rural y adoptaban el alemán; situación que provoca un socavamiento, un minado de la lengua "mayor".<sup>7</sup> El discurso de doble voz como discurso de mujer se gesta al gestarse como voz de un sujeto silenciado cuya subjetividad no se reconoce en la versión literaria masculina sobre su subjetividad, ni en aquella subjetividad masculina que adopta, en un mecanismo de doblaje, la voz femenina. Este discurso doble es más un campo de tensiones intertextuales e intersubjetivas que una historia desconocida. Es también el intento de una resemantización que socava el discurso masculino, que va dando origen a una formación discursiva inestable y que desde su inestabilidad desconcierta y proyecta un nuevo imaginario.

#### ¿Hay un discurso poético masculino?

La pregunta sería más precisamente: ¿Cómo individualizar un discurso masculino o patriarcal que funcione dentro del discurso literario?. La crítica Gayatri Chakravorty Spivak orientaría una respuesta cuando afirma:

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, Kafka: Por una literatura menor 32-33.

"El discurso del hombre está en la metáfora de la mujer".<sup>8</sup> Spivak "deconstruye", a partir de esta idea, el discurso de una tradición filosófica que desplaza a la mujer como sujeto y la transforma en objeto, en metáfora.<sup>9</sup> Si la poesía es el hábitat de la metáfora, la reserva natural para experimentar asociaciones y sustituciones, el punto de partida usado por Spivak acerca del desplazamiento metafórico de la mujer bien podría orientar no sólo una lectura discursiva de la filosofía, sino también, y particularmente, de la poesía.

Circumscripta a Hispanoamérica, esta lectura remite inmediatamente a dos o tres metáforas que se erigen como lugares obligados en el recorrido propuesto. Una de esas metáforas sería "poesía eres tú," el repetido verso de Bécquer donde la mujer queda inmovilizada como fetiche amoroso. Otra, quizás no ubicable en un verso en particular, es la que elabora el Modernismo y que le da a la mujer el lugar de objeto suntuoso dentro de esa utilería de hadas y princesas que tanto escenificó Ruben Darío. Otras se constituirían con la amada inmóvil inalcanzable de Amado Nervo, con la mujer ángel heredada del dolce stil nuovo; mujeres que hechas sólo con la materia del discurso amoroso suelen reforzar los lugares comunes de la exclusión: el

---

<sup>8</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Displacement and the Discourse of Woman," Displacement: Derrida and After 169.

<sup>9</sup> En esta tradición filosófica Spivak incluye la producción del propio Derrida; en lo que sería una deconstrucción del deconstruccionismo.

silencio y la ausencia. Este tipo de metáforas dibuja una serie discursiva y el discurso, como dice Foucault, se asocia a los sistemas de poder y a sus estrategias funcionando, por ejemplo, dentro de la red legitimadora de la represión sexual.<sup>10</sup> El discurso literario funciona dentro del complejo entramado de discursos que conviven en el espacio social, tanto el discurso más permeable de la comunicación inmediata como otros discursos instituidos, el de la ley, por ejemplo, en el sentido de jurisprudencia. Como parte de este entramado, el discurso literario también construye o revalida sentidos que circulan socialmente: la mujer fetiche amoroso, objeto suntuoso, la mujer silenciosa que es identificada con una marca de ausencia. Así como ocurre en el discurso de la ley, en el discurso literario, no es la matriz discursiva la que otorga mayor validez a esos sentidos sino la reiteración, la iteración a través de diferentes tiempos y autores.

### El otro discurso

La respuesta a la metáfora femenina elaborada por hombres ha ido construyendo a su vez otro discurso, un discurso de mujer que podría seguirse a través de otras voces en Hispanoamérica. La respuesta quizás más explícita

---

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo: Michel Foucault, The History of Sexuality. An Introduction 17-35.

se encuentra en Rosario Castellanos quien titula su obra poética: Poesía no eres tú,<sup>11</sup> una devolución irónica a aquella metáfora de Bécquer. Tanto en su poesía como en su narrativa las mujeres de Castellanos rara vez escapan a un destino trágico, muchas veces puesto a jugar en relación con la subyugación de la raza indígena.<sup>12</sup> Pero aunque pocas veces sus personajes femeninos escapan a la victimación en la situación insoluble, la doble voz de Rosario Castellanos puede seguirse en su ironía y en ciertos giros de sus textos, irrupciones inusualmente despiadadas para lo que podría esperarse de la "delicadeza femenina." Dice, por ejemplo, un breve poema titulado "Canción":

Yo conocí una paloma  
con las dos alas cortadas;  
andaba torpe, sin cielo,  
en la tierra, desterrada.

La tenía en mi regazo  
y no supe darle nada.  
Ni amor, ni piedad, ni el nudo  
que pudiera estrangularla. (204)

Leído este poema como desdoblamiento del yo femenino, la paloma de alas cortadas y sin cielo, puede relacionarse con las mujeres victimizadas de su obra; el otro coincide con el

---

<sup>11</sup> Rosario Castellanos. Poesía no eres tú. México: FCE, 1972. El poema que se citará corresponde a la paginación de esta edición.

<sup>12</sup> Esto ocurre en Balún Canán (1957) y en Oficio de tinieblas (1962). En el primero la relación especial, el afecto que se sella entre la niña, que no es tenida en cuenta en la familia por ser hija mujer, y la nana india, que no lo es por ser india, es en parte la comprensión del otro, también desvalido, que sufre la opresión ejercida desde el mismo poder.



yo poético que no puede dar ni amor ni muerte, un yo al que sólo le es dada la lucidez de mirar y la impotencia, que aquí origina crueldad. Una lectura diferente puede sugerir otro tipo de desdoblamiento, raza indígena y raza blanca, y relacionarse, por ejemplo, con esos dos personajes de Balún Canán, la niña y la nana india. Pero la segunda voz del poema es ese gesto acorralado que está en la paloma y en quien la ve, y que con la imagen del ahorcamiento puede transgredir la aceptación, la resignación, la piedad maternal, y la delicadeza femenina.

La segunda voz de Rosario Castellanos aparece en aquellos gestos despiadados y con frecuencia en sus títulos, socavando o dando vuelta los textos: "Bella dama sin piedad," "Economía doméstica," "Emblema de la virtuosa," algunos de sus poemas. También aparece en el título de su obra poética Poesía no eres tú, inversión del enunciado becqueriano, o en el título de un libro de ensayos Mujer que sabe latín (1973). En éste, al parcializar el refrán "Mujer que sabe latín, no encuentra marido ni tiene buen fin," Castellanos opta por ocupar el lugar cuestionado y da una respuesta frontal al discurso masculino. Ese discurso en este caso circula como un saber anónimo, con la fuerza de la reiteración que atraviesa diferentes épocas y diferentes ubicaciones sociales. Castellanos se para frente al mundo desde la opción cuestionada, como mujer que sabe latín, como escritora, como intelectual. Su obra se constituye en un

acto único de enunciación junto a lo afirmado en su tesis Sobre cultura femenina: "El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino."<sup>13</sup>

Varios siglos antes, otra mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, intentando un camino persuasivo deslizaba: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito,"<sup>14</sup> y abría así la posibilidad de un discurso filosófico a escribirse desde la cocina o a nutrirse de saber en ella, aunque la afirmación también fuera una puesta en escena de las tretas del débil señaladas por Josefina Ludmer. Sor Juana, desde la "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz," hace con aquella frase una remisión del espacio doméstico, el espacio asignado a la mujer, del mismo modo que en otro párrafo remite, sin aceptar, el lugar del silencio al que la Iglesia quiere llamarla como monja. El discurso masculino religioso es el centro de su reflexión intelectual; la carta está en realidad dirigida al obispo de Puebla, la mayor autoridad religiosa en la Colonia, y cuestiona la palabra bíblica, la sentencia de San Pablo Apóstol que manda callar a las mujeres en la Iglesia. Hay en la "Respuesta" una primera voz que intenta mostrarse recatada como su hábito de

---

<sup>13</sup> El trabajo de tesis fue presentado en la Universidad Autónoma de México. El pasaje es citado por Elena Poniatowska, ¡Ay vida, no me mereces! 85-86.

<sup>14</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz," Obras completas 444-460.

religiosa, pero no resigna su inteligencia, su sagacidad. Sor Juana trata de disculpar su poesía lírica tras el velo que otorga la dispensa del encargo y restarle importancia a su "Carta atenagórica," que es motivo de enfrentamiento con el obispo. De otros son los sentimientos en su poesía lírica, intenta decir, otros pidieron que escribiera aquella carta, ella sólo dobla, hace el doblaje con su primera voz diestra en el arte de reflexionar y rimar. En un momento histórico en que funciona el poder represivo de la Inquisición, el desplazamiento, aunque parcial, de la autoría es para Sor Juana una táctica de sobrevivencia, un gesto que aspira a ser coherente con el pudor del hábito. En la "Respuesta" pueden leerse la debilidad de quien enuncia, la desesperación, así como el ejercicio de la inteligencia y los juegos de seducción. También hay que completarla con el agregado del dato a posteriori, trágico y previsible para el siglo XVII, el suicidio intelectual de su protagonista que finalmente pide confesión general con un sacerdote de la Inquisición, vende sus libros y se retracta frente a los tribunales eclesiásticos.<sup>15</sup> Polemizar, poetizar, buscar un discurrir filosófico diferente es proyectar un discurso que, hable de lo que hable, ya sea mirar freír un huevo o un trompo dar vueltas, identifica a Sor Juana con la

---

<sup>15</sup> Este punto ha sido especialmente tratado por Octavio Paz en el capítulo titulado: "La abjuración," dentro del libro que dedica a Sor Juana. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe 582-608.

desobediencia y el gesto de impudor. La "Respuesta" crea una voz de mujer, una segunda voz, que se ubica en un difícil y peligroso límite: entre el orgullo intelectual y la burla, entre la persuasión y el desacato.

La otra voz del Modernismo: Storni, Agustini

Cuando Alfonsina Storni dice en uno de sus más conocidos poemas "Tú me quieres blanca," ¿puede pensarse en un interlocutor intrascendente, azaroso, individualizado como hombre, o más bien hay que pensar en un mandato inscripto socialmente contra el cual se reacciona? Cuando su voz amorosa se carga de rebelión ¿con quién dialoga en realidad Storni? Podría pensarse en un yo colectivo que habla con un discurso de voz monocorde, un discurso masculino al que sería errado, sin embargo, darle sólo timbre varonil tratándose de una inscripción social.

Una variante, en relación con la respuesta a las metáforas femeninas, se encuentra en Delmira Agustini, cuando retoma la figura del cisne, emblemática del Modernismo y de Ruben Darío, y la carga con una pulsión erótica femenina.<sup>16</sup> No se trata de la respuesta a una metáfora en la que la mujer es obligadamente uno de los términos convocados, sino la respuesta a la metáfora

---

<sup>16</sup> La comparación y la diferencia ha sido analizada por Sylvia Molloy. "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini," La sartén por el mango 57-69.

elaborada por el maestro y precursor, Darío, resignificándola con un nuevo sentido. Frente a la lejanía estética, el "distanciamiento" que señala Molloy en Darío, Agustini enrarece el símbolo corporizándolo a través de un yo con el que se identifica ("Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros") o transformando al cisne en amante carnal y apasionado ("ninguna carne tan viva/ he padecido o gozado").<sup>17</sup> El cisne de Agustini propone una intertextualidad desequilibrante, que puede compararse con la de Storni, vista como voz disonante dentro del Modernismo.<sup>18</sup>

Pero además, a través de la poesía de Agustini, se registra la instalación en el discurso poético de un impudor que desafía la moral sexual de una sociedad represora, con la puesta en escena de un deseo negado. Una instalación que se hace habiendo aprendido las reglas escenográficas, las estrategias de la escritura poética, la primera voz que se toma como modelo: la voz del maestro. El desborde que produce la poeta uruguaya va más allá del cisne e instala una segunda voz. En un poema dedicado a Delmira Agustini, ya muerta, Alfonsina Storni decía: "Sólo desde tus libros tu roja lengua llama" (PC 258). Es esa "roja lengua" la que,

---

<sup>17</sup> Delmira Agustini, Poesías completas 63 y 59.

<sup>18</sup> Dice Kirkpatrick: "the female voice in her poetry speaks from (and against) the vision of the woman embodied in a male discourse." Gwen Kirkpatrick, The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissing, and the voices of Modern Spanish American Poetry 231.

desde un poema dedicado a Eros, enuncia: "Así tendida, soy un surco ardiente/ donde puede nutrirse la simiente/ de otra Estirpe sublimemente loca" (PC 50) Si el cisne como ícono modernista queda excedido en una enunciación que pone a jugar el cuerpo femenino, también hay un discurso amoroso, literariamente fijado, que queda excedido. Delmira Agustini encuentra una voluptuosa y transgresiva dicción en ese exceso.

### La mujer del Nobel

Contemporánea de Alfonsina Storni y Delmira Agustini, la voz de Gabriela Mistral es la que ha aparecido de manera menos sospechosa en la historia literaria, con una imagen menos transgresora, en apariencia, reforzando una figura tradicional de mujer: la abnegada maestra rural, la gran madre protectora de niños con pies descalzos. En los últimos años una relectura de Mistral ha puesto a un lado esa parte de su producción que aparece reunida en sus primeros libros Desolación (1922) y Ternura (1924), y que es lugar común de las antologías escolares. Esta revisión la ha sacado del lugar "ilustre" al que contribuyó la entrega del Premio Nobel en 1945, para concentrarse en sus últimos libros Tala (1938) y Lagar (1954). La crítica chilena Adriana Valdés, por ejemplo, ve en Tala el "campo de batalla" de varias identidades poéticas, la oscilación de la identidad y un

resquebrajamiento del yo poético de Desolación que algunos de sus críticos no se resignaron a perder. En Tala se entrecruzan oscilantes un sujeto victimizado, un sujeto que se afirma en su raíz indoamericana, un sujeto que habla desde un país de ausencias, así como un sujeto que se afirma como vieja sabia sacerdotiza:

Tala es el escenario donde ese sujeto mujer dejó las huellas de su lucha por constituirse, y las huellas también de los diversos sistemas de poder contra los cuales se erigían esas sucesivas construcciones de subjetividades alternativas.<sup>19</sup>

Dice Gabriela Mistral en un poema de Tala dedicado a su madre, ya muerta, y que titula "La fuga":

Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos,  
mas no podemos vernos en los ojos,  
y no podemos trocarnos en palabra,  
cual la Eurídice y el Orfeo solos,  
las dos cumpliendo un voto o un castigo,  
ambas con pies y con acentos rotos.<sup>20</sup>

La imposibilidad de que dos mujeres, madre e hija, puedan trocarse en palabra y que ambas con "acentos rotos" cumplan un voto de castigo, habla de algo más que de la frontera instalada por la muerte entre ambas. Habla del complejo

---

<sup>19</sup> Adriana Valdés, "Identidades tráfugas (Lectura de Tala)", Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral 75-85. Los trabajos aquí incluidos, presentados en un "Encuentro sobre Gabriela Mistral" realizado en Santiago en 1989, al conmemorarse el centenario de su nacimiento, apuntan a una relectura de la poeta chilena.

<sup>20</sup> Gabriela Mistral, Tala 11.

vínculo de una mujer con su madre,<sup>21</sup> lazo amoroso que no sabe decirse ni alcanzar gozo, lazo corporal que no se desata, vuelta a una carencia primaria de palabra. La segunda voz de Gabriela Mistral parte del diálogo silencioso con la madre, una unión corporal que como un eco continúa corporizada en el paisaje ("y tú eres un agua de cien ojos/ y eres un paisaje de mil brazos," 12) y busca continuar el diálogo con las imágenes de mujeres bíblicas o simples anónimas. Busca interlocución, también en la memoria, donde confronta los destinos de aquellas amigas que de niñas soñaban con ser reinas. "Todas íbamos a ser reinas,/ y de verídico reinar; pero ninguna ha sido reina/ ni en Arauco ni en Copán..." (95).

### Las poetas que siguen

Las irrupciones irónicas y despiadadas de Castellanos, la dicción transgresiva de Agustini, la oscilación subjetiva de Mistral, el intersticio por donde se filtran el miedo y el orgullo intelectual en la carta de Sor Juana no pueden verse sino en relación con una específica situación de enunciación de autoras mujeres. No se relacionan con un inconsciente manifiesto textualmente en disrupciones

---

<sup>21</sup> Es este uno de los sentidos que analiza Diana Bellessi en Mistral: "Hay una hija que se muere de amor. De deseo por fundirse en la madre, y de deseo también, por ser dueña de sí." "La aprendiz," El desierto 10-11.



rítmicas o fónicas, que es la postulación de Julia Kristeva para leer "lo femenino," lo semiótico en la escritura.<sup>22</sup>

Las irrupciones analizadas se relacionan con una subjetividad de mujer que compromete al texto y al propio sujeto dentro de una cultura. En esa cultura la posición de la mujer se ha caracterizado por una relación simbólica de subalternidad, más allá de las transformaciones sociales que constantemente pongan en jaque esa situación simbólica.

Siguiendo esa línea de análisis, que trató de esbozar una lectura de la doble voz en autoras que son referentes importantes en Latinoamérica, puede leerse la emergencia dentro de la poesía argentina publicada en la década del ochenta de textos escritos por mujeres. Dentro de este conjunto heterogéneo, donde coexisten diferentes concepciones acerca del trabajo poético, aparece un discurso diferente, un discurso de mujer que, más allá de la multiplicidad de sentidos que articula, se manifiesta con una doble cara, una doble voz, un doblez caracterizador: una articulación que para constituirse necesita desarticular, para escribir necesita reescribir. Un discurso donde cada escritora parece retomar e incorporar elementos a un nuevo imaginario que se conforma de una manera particular, a través del discurso poético.

En la lectura del corpus que este trabajo recorta

---

<sup>22</sup> Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language 19-106.

específicamente, a través de cinco autoras, aparecen diferentes tensiones: con un discurso literario masculino codificado a través de la novela policial y de aventuras, en textos de Irene Gruss; con la oposición naturaleza/ cultura que queda disuelta en la escritura del "jardín" como lugar de enunciación celebratorio para una mujer, en Diana Bellessi; con una tradición femenina trágica por donde cruza la figura emblemática de Emily Dickinson, en Mirta Rosenberg; con la semantización patriarcal del espacio doméstico en Tamara Kamenszain y que su "casa grande" y su "living" intentan resemantizar; con las imágenes femeninas fijadas en los discursos del tango y la gauchesca, en María del Carmen Colombo; cauces diversos por donde las escritoras deslizan su doble voz. A través de cinco autoras se intenta en este trabajo la lectura de lo que ha sido definido como doble voz. Cada una de estas producciones poéticas ha sabido hablar desde un universo poético en el que se sitúan con visión y voz propia. Esa situación enunciativa, así como la complejidad y diversidad formal que en conjunto ofrecen, dialoga implícitamente con sus grupos de origen o con las poéticas que suelen ser, al menos parcial o transitoriamente, sus lugares de referencia. Las diferentes tendencias poéticas que caracterizan los ochenta, neobarroco, neorromanticismo, objetivismo, han constituido un mapa poético cuyas demarcaciones estéticas no han podido absorber aquello que la poesía escrita por mujeres tiene de

específico, el excedente textual que constituye su diferencia. Esta producción más bien ha permanecido extraña o extranjera al sistema de poéticas, nunca en un lugar central o definitorio. La elección de las cinco autoras mencionadas intenta justificarse, básicamente en la riqueza poética que los análisis tratarán de aproximar, además de tener en cuenta sus específicas relaciones con el campo intelectual. Esta elección no busca establecer nuevas jerarquías sino trazar nuevas lecturas, abrir el campo de visión. Aunque la perspectiva instrumentalizada no se erija en verdad incuestionable reclama su parte de verdad buscando sostén en una visión panorámica que analizará otras poetas en un recorte más fragmentario de su producción. A través del trazado de un recorrido por diversas autoras se intenta extender el alcance del concepto de doble voz, a la vez que dar contorno y relevancia a una zona poco visualizada de la poesía argentina. Finalmente, los simples datos, una lista de poetas para entender desde un punto de vista cuantitativo la mencionada emergencia que fue el punto de partida de este trabajo.

CAPITULO 2  
LOS RUIDOS DE FONDO  
DE LA CRITICA LITERARIA

A través de la idea de doble voz se intenta captar en los textos una impronta de género, un eco o irradiación que se proyecta en la escritura desde un sujeto mujer y que se visualiza en una voz encubierta, una segunda voz. He aquí la hipótesis, pero usar la categoría de género para el recorte de un corpus requiere despejar los ruidos de fondo que genera una extendida tradición crítica iniciada con las diversas manifestaciones del formalismo y el estructuralismo. La primera incomodidad a despejar es la que acuña esa tradición de la crítica moderna cuando pregunta: ¿Cómo privilegiar, para la lectura, el dato de que el sujeto de escritura es mujer si es el objeto, el texto, la actuación del lenguaje lo que cuenta, y el sujeto es una ilusión, una ficción, un efecto o, como diría Barthes, el autor ha muerto?<sup>1</sup>

Algunos de estos argumentos han sido utilizados por esa crítica inmanentista que ha concentrado su análisis (es decir, ha creado su objeto) en el texto mismo; lo ha percibido como una estructura verbal autónoma, tanto de su

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, "The Death of the Author," Image, Music, Text 142-148.

autor como del contexto histórico, se ha detenido en sus procedimientos y en su materialidad lingüística. Tratando de ubicar la especificidad de la obra literaria, el inmanentismo ha leído lo que Jakobson llamó la "literaturidad" o la "poeticidad,"<sup>2</sup> es decir aquello que le era inherente, que no podía confundirla con ninguna otra cosa, y que se tradujo en un desentrañar de los textos sistemas de funciones y la combinatoria lingüística que los posibilitaba; elementos todos que acercan el discurso crítico a la objetividad de la ciencia.

En su etapa estructuralista, Roland Barthes<sup>3</sup> decretaba la muerte del autor, en tanto Michel Foucault se preguntaba, "¿Qué importa quién está hablando?" una pregunta que paradójicamente era cita de un autor, Beckett, y síntoma de una inexplicable preferencia desde su postura. En una línea similar a la de Barthes, Foucault visualiza al autor como una función.<sup>4</sup> El autor es una especie de efecto resultante de su relación con el o los discursos, pero no hay espacio para la consideración de una subjetividad, lo cual implicaría para Foucault, en este ensayo, publicado por

---

<sup>2</sup> Roman Jakobson, "Linguística y poética," Ensayos de lingüística general 347-395.

<sup>3</sup> Barthes, al ir absorbiendo ideas elaboradas en otras disciplinas (lingüística, psicoanálisis, filosofía) ha atravesado diversas etapas: sartreana, estructuralista, posestructuralista, que lo convierten en referente de los cambios dentro de la crítica francesa.

<sup>4</sup> Michel Foucault, "What Is an Author?" The Critical Tradition 978-988.

primera vez en 1969, salir del texto.<sup>5</sup> Barthes intentaba desacralizar al Autor (con mayúsculas) como hipóstasis de Dios, como portador de un mensaje comparable al verbo divino, pero en su objetivo plantea un corte tan profundo que excluye toda posibilidad de considerar en un texto un sujeto que hable, que enuncie, sólo lo deja susurrar. El autor queda reducido a un deseo, a algo que "murmura"; el autor "no es ni su representación ni su proyección" en el texto.<sup>6</sup> Por el contrario, la incorporación de un lector, que es, en última instancia, la incorporación del propio

---

<sup>5</sup> Otros trabajos de Foucault han insistido en esta desaparición subjetiva del autor; ha leído su elisión incluso allí donde estaba su representación. Como, por ejemplo, en el análisis que lleva a cabo de "Las Meninas" de Velázquez donde concluye que la representación se ofrece "en su forma pura," la persona representada se elide y es esencialmente "un vacío". Ver The Order of Things 16, cuyo título original es Les mots et les choses, 1970. La revisión crítica de las teorías efectuada por el feminismo ha incluido a Michel Foucault. Resulta interesante constatar la crítica de Nancy Hartsock a Foucault por dejar de lado las nociones de sujeto y "sustituirlas por la noción de individuo como efecto de las relaciones de poder". "Foucault On Power: A Theory for Women?," Feminism/ Postmodernism 170. No obstante en trabajos de Foucault, posteriores a los aquí citados, centrados en el análisis de los discursos y su relación con el poder entiendo que hay una base fundamental para el estudio de las formas discursivas.

<sup>6</sup> Su idea respecto del autor quedaría resumida así: "Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor; tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo "murmura")." Roland Barthes, El placer del texto (primera edición en francés 1973) 46.

crítico, resultó más sencilla desde la posición de Barthes, aunque siempre corroborando su idea acerca de la desaparición del autor. Dice, por ejemplo, asemejando sus tesis a las de un recepcionismo avant la lettre: "El nacimiento del lector debe ser al costo de la muerte del Autor" (Barthes, "The Death of the Author" 148).

Más tarde y alejada del estructuralismo, la teoría de la recepción, centrada en la figura del lector, producirá, también, un recorte del autor absorbiéndolo casi por completo dentro de las normas de producción. El autor es el reproductor de ciertos códigos vigentes en el momento en que se produce una obra y que constituyen un repertorio común. El autor es quien conoce y reproduce esos códigos y ese repertorio; se trata de un autor absolutamente asimilado a la centralidad de una cultura. Esta noción dificulta el concepto de subjetividad, así como la consideración de la autoría cuando irrumpe desde los márgenes, desde la periferia de aquella cultura. Aquí no sólo quedaría excluida la categoría de género que cobra importancia desde la teoría crítica feminista,<sup>7</sup> también resulta un impedimento para considerar cualquier otra condición de subalternidad de un

---

<sup>7</sup> En otro sentido, el trabajo de la teoría de la recepción es coincidente con la crítica feminista, sobre todo al considerar la historicidad de las lecturas y cómo los cambios en el "horizonte de expectativa" socavan el canon literario establecido. Las propuestas de Jauss de la llamada Escuela de Constanza se detienen precisamente en el análisis histórico de la lectura. Ver Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception.

autor respecto de la cultura central, que puede estar determinada por la pertenencia a una raza, a un lugar de origen o a una religión minoritaria, por ejemplo.

La disolución del sujeto en la escritura es una idea que se repite en diferentes autores y actúa como "ruido" crítico para cualquier lectura que necesite mirar a través de las fisuras, las grietas del texto que llevan hacia la situación de enunciación del productor de ese texto, no de su receptor. Foucault señalaba en "¿Qué es un autor?" que la escritura trata de "crear un espacio dentro del cual el sujeto de la escritura constantemente desaparece" (Foucault 979). Del mismo modo, Barthes elabora la metáfora del texto como tejido, como perpetuo entrelazamiento y agrega: "el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela" (Barthes, El placer del texto 104). Nancy K. Miller elabora una contrapropuesta a la hifología (hifos es el tejido y la tela de araña) que propugna Barthes a través de lo que llama una aracnología. La aracnología consiste en leer los producidos por mujeres como telarañas o lugar donde la araña, la tejedora, la escritora metafóricamente genera su tela y permanece conectada físicamente con ella al construir la ficción (Miller 270-295).

¿Cómo salir de la cárcel textual,<sup>8</sup> cómo regresar de la

---

<sup>8</sup> Jameson, que postula una de las nuevas focalizaciones sociológicas, titula un libro referido al estructuralismo "la cárcel del lenguaje."



aporía constituida por la negación del autor y que sólo ha podido ser sostenida teóricamente, sin justificar las elecciones de los autores, no sólo de los textos analizados?<sup>9</sup> ¿Cómo salir de la claustrofobia textual y permitir, por ejemplo, agrupar producciones que consideren al autor (la o las autoras en este caso), en su relación posicional con el lenguaje y la cultura, sin restar importancia, sino sumando complejidad, al hecho innegable de que el texto, como dice Barthes, es un tejido, una puesta en escena de procedimientos?

Desde la propia teoría literaria inmanentista Julia Kristeva había marcado una limitación fundamental del estructuralismo y de la semiología: carecer de una teoría de la producción de significado que incluya a su productor, carecer de una teoría del sujeto hablante<sup>10</sup>. Su búsqueda derivará en la absorción de la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana, como teoría del sujeto, aunque permanecerá ligada a la idea de que la escritura, y en

---

<sup>9</sup> ¿Por qué Flaubert o Balzac para Barthes, (en El grado cero de la escritura y en S/Z, respectivamente) por qué Lautrémont o Mallarmé para Kristeva (por ejemplo, en La révolution du langage poétique)?

<sup>10</sup> "Una fase de la semiología ya quedó atrás; es la que va desde Saussure y Pierce a la Escuela de Praga y el estructuralismo (. . .) Desde mi punto de vista, una crítica de esta 'semiología de sistemas' y de sus fundamentos fenomenológicos es posible sólo si comienza desde una teoría del significado que debe necesariamente ser una teoría del sujeto hablante." "The System and the Speaking Subject," The Kristeva Reader 27. Este artículo se publicó por primera vez en 1973. La traducción y el subrayado son míos.

general se refiere a la escritura de las vanguardias, "disuelve las identidades, incluso las identidades sexuales."<sup>11</sup> Desde esta postura es imposible leer, dentro de los textos, alguna ocurrencia atribuible al género de su autor o autora, así como resulta dificultoso leer otras producciones fuera de la ruptura y la experimentación, específicamente lingüística, de los textos de vanguardia.<sup>12</sup>

En La Révolution du langage poétique (1974) Kristeva distingue el campo semiótico del campo simbólico y un espacio entre ambos, lo tético en el que comienza a discernirse el proceso significativo y la enunciación. El campo semiótico, donde ubica lo femenino, es un espacio previo a ese discernimiento e ilegible en los textos, se trata de un estadio prelógico que sólo aparece manifiesto a través de disrupciones, discontinuidades, un cierto ritmo o

---

<sup>11</sup> Dice Kristeva en respuesta, aunque no explícita, al trabajo de otras feministas francesas como Hélène Cixous y Luce Irigaray: "Ciertas demandas feministas reviven una clase de romanticismo naif, una creencia en la identidad (el reverso del falocratismo), si las comparamos con la experiencia en uno y otro extremo de la diferencia sexual que se encuentra en la economía del discurso de Joyce, Artaud ... Presto atención a este trabajo de la vanguardia que disuelve las identidades, incluso las identidades sexuales." Traduzco de Julia Kristeva, "La femme ce n'est jamais ça" 21.

<sup>12</sup> Dice Kristeva: "la vanguardia literaria (desde Mallamé y Lautréamont, hasta Joyce y Artaud) introdujo en el lenguaje rupturas, blancos, vacíos... Esta significación renovada, que se vuelve infinita a través del ritmo en un texto es precisamente el goce (jouissance)". El crítico sería quien lee esas rupturas, blancos, vacíos. Julia Kristeva, interview, "Oscillation du 'pouvoir' 'au refus'," with Xavière Gauthier.

una modulación vocal irreductibles a su inteligibilidad verbal. La chora semiótica interviene en el proceso de significación, pero es anterior al signo y a la sintaxis, a la constitución del lenguaje que caracterizan al orden simbólico. Siguiendo el razonamiento de Kristeva, es a través de este tipo de pulsiones rítmicas o fónicas, que aparecería en los textos una remisión al origen, un principio semiótico o femenino pre-Edípico. Esos ritmos y sonidos serían la chora maternal funcionando en la escritura como el cuerpo materno al organizar las pulsiones, la actividad motora y sensitiva; es la chora semiótica irrumpiendo en el orden simbólico del significante.<sup>13</sup>

Podría entenderse que esas ocurrencias dentro de los textos constituyen una irrupción "femenina" en la escritura, a través de rupturas rítmicas y sonidos que remiten al cuerpo materno. Dadas sus características (aunque Kristeva no es explícita en este sentido) esa escritura poética se puede comparar y es ella misma, una escritura de vanguardia. Pero desde allí no se accede específicamente a una escritura producida por mujeres ni a sus textos. El interrogante que

---

<sup>13</sup> Dice Kristeva "El lenguaje entonces tiende a salir de su función simbólica (signo-sintaxis) y es abierto por una articulación semiótica, con un soporte material como la voz, esta red semiótica otorga 'música' a la literatura (...) La síntesis lógica y todas las ideologías están presentes, pero ellas son pulverizadas en su propia lógica antes de ser desplazadas hacia algo que ya no está en el campo de la idea, signo, sintaxis, del Logos, sino que es simplemente semiótica funcionando." Traduzco de The Kristeva Reader 114.

esta teorización deja abierto es si no se estarían construyendo sistemas críticos cada vez más sofisticados y aparentemente más inclusivos, solamente para volver a leer el mismo canon. A juzgar por el recorte de corpus que el trabajo de Kristeva realiza, la autoría de mujeres, la producción histórica y concreta de las escritoras no tiene una interrelación con esa posible escritura femenina. Como en otras prácticas críticas, esos textos permanecen en el lado oscuro del canon, siguen sin leerse.

Una manera de incluir al autor o autora sin volver a la intencionalidad del autor y a la biografía como principios de autoridad de la crítica tradicional anterior al formalismo, es retomar los conceptos de enunciación y de intertextualidad. La enunciación se entiende como situación o posicionalidad de un autor frente a la cultura y la intertextualidad como filtro selectivo de otros textos necesariamente hecha por un sujeto. Habría que puntualizar que los discursos culturales también pueden actuar como intertextos y constituirse en materia dialógica. Enunciación e intertextualidad pueden señalar un regreso cuidadoso de aquella aporía que sólo dejaba murmurar al autor.

Desde la lingüística se había vuelto necesario recurrir a la idea de enunciación trazada por Benveniste para definir y hacer referencia a la situación del discurso en el momento

en que se produce un enunciado.<sup>14</sup> La lingüística consideró entonces, que por ejemplo en el enunciado aparece, como una huella, el proceso de enunciación o bien, que la enunciación puede delatar al enunciado. De manera que entre ambos términos puede haber una relación conflictiva respecto a la verdad o falsedad del enunciado. La lingüística también alude al proceso de enunciación cuando se habla de la "deixis," aquello que el enunciado señala o indica pero que se desconoce desde el propio enunciado. Del mismo modo, se consideran ciertos enunciados valorativos o emotivos que "implican un juicio o una actitud particular del sujeto de la enunciación."<sup>15</sup> Lo que se puede concluir es que desde el propio estructuralismo lingüístico, que analiza básicamente el lenguaje en las situaciones de comunicación, en situaciones discursivas menos complejas, menos saturadas de significación que las que implica un texto literario, se hizo necesario salir de lo específicamente verbal y contextualizar las situaciones en que se producían los enunciados. Desde la crítica literaria, la alusión a un sujeto de la enunciación abrió quizás la primera puerta para salir de la claustrofobia textual. Al tratar de analizar de qué modo podría manifestarse, dentro del lenguaje, la diferencia proveniente de una subjetividad femenina,

---

<sup>14</sup> Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, vol. II, 80.

<sup>15</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje 364-368.

Patrizia Violi retoma aquel concepto pero formula una crítica al sujeto de enunciación de la lingüística y de la semiótica, trazando un recorrido que incluye a Benveniste, a Chomsky, a Umberto Eco. El fundamento de esa crítica es que el sujeto de enunciación en esta perspectiva es "un sujeto trascendental universal y abstracto, desposeído de toda manifestación específica y diferenciadora, la primera de ellas, la diferencia sexual." Violi propone sostener una relación de "anclaje" desde el sujeto enunciador al individuo emisor, a la persona cuya realidad psicofísica y cuya constitución dentro de la red social y cultural, constituye el soporte material del discurso.<sup>16</sup> Las propuestas de Violi pueden mantenerse para tratar de analizar la diferencia en los textos literarios.

El lugar desde donde se enuncia, así como la mirada resultante sobre el campo de referencias convocados y los propios enunciados, suelen ser significativamente diferentes según se ubique en ese lugar un hombre o una mujer. Myra Jehlen dice que las mujeres antes de escribir deben enfrentarse a su situación, en tanto mujeres, como una "precondición" por el contrario los hombres pueden suponer que poseen una capacidad "natural" para la creación que se traduciría en un tomar la palabra allí donde otro hombre ha

---

<sup>16</sup> Patrizia Violi, El infinito singular 159-162.

dejado de hablar.<sup>17</sup> Desafiar el sitio de silencio que el sistema patriarcal reserva a la mujer genera un conflicto que recorre la literatura escrita por mujeres y puede verse, dentro de la literatura latinoamericana, ya desde "las tretas del débil" que Sor Juana Inés de la Cruz elabora en su "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz," en el México colonial del siglo XVII. En medio de situaciones de enunciación tan condicionadas, a veces trágicamente condicionadas, como en el caso de Sor Juana quien escribía oyendo los "ruidos" de la Inquisición, ¿puede hablarse de escritura blanca o neutra. En tal situación, ¿puede la escritura desconocer la relación subordinador/ subordinado, la pertenencia a un género? ¿Puede la crítica seguir blanqueando esa diferencia, absorbiéndola en su universalización? La doble voz, la segunda voz que se intenta leer en este trabajo, se gesta precisamente en la situación de enunciación que coloca a una mujer, a una escritora, frente a su escritura e indirecta pero innegablemente frente a la cultura a la cual pertenece. Mientras que la primera voz resuelve en su práctica de escritura y lecturas, en su trabajo de taller, el campo de sus elecciones y el horizonte de sus logros, la otra voz se prueba en otro sitio. La segunda voz, aunque interrelacionada con la primera, se cristaliza como

---

<sup>17</sup> Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism" 582-83.

escritura en el momento en que enfrenta el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, ya sea como enunciado social o enunciado literario en otros textos. Esta escritura crea entonces un espacio dialógico específico.

La idea de doble voz aquí mantiene cierto parentesco con las ideas de Bajtín cuando desarrolla su teoría sobre el dialogismo, aunque este concepto como el de heteroglosia o discurso de doble voz surgieron de su teoría de la novela. Bajtín consideraba que el discurso poético se reducía a una especie de lengua oficializada que podía ser leída a través de tropos, en cambio el discurso de la novela ofrecía, en su opinión, un espacio más abierto para que se enfrentaran e interrelacionaran los diferentes discursos que circulan socialmente. Bajtín muestra un oído aguzado para percibir la alteridad, la diferencia, "allí donde otros perciben sólo lo mismo" o la "apariencia de unidad."<sup>18</sup> Pero, de alguna manera, este trabajo cuestiona el privilegio que le otorga Bajtín al género novela en desmedro de la poesía a la que, en general, considera monológica.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Katerina Clark and Michael Holquist, Mikhail Bakhtin 5.

<sup>19</sup> La posición de Bajtín respecto a la poesía, en cuyo corpus básicamente consideraba a los simbolistas y futuristas rusos, puede resumirse en la siguiente cita: "The world of poetry, no matter how many contradictions and insoluble conflicts the poet develops within it, is always illumined by one unitary and indisputable discourse." M.M. Bakhtin. The Dialogic Imagination. Four Essays 286.



Junto a Tzvetan Todorov, Kristeva dio a conocer los trabajos de Mihail Bajtín en Francia, recoge el dialogismo bajtiniano y elabora el concepto de intertextualidad en referencia al discurso poético (ésta es expuesta por Kristeva en un trabajo titulado "Poesía y negatividad" e incluido en uno de sus primeros libros Semiótica (1969)). Dice Kristeva que "en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así en torno al significado poético, un espacio textual múltiple," que denomina intertextual. Leer la intertextualidad sería leer los textos que aparecen dentro del texto que es objeto de análisis y que muchas veces no tienen la marca entrecomillada de la cita o la alusión explícita al autor. El diálogo entre los discursos resulta hasta tal punto significativo que "se convierte en el lugar indispensable del nacimiento de sentido de ese texto." Finalmente otra afirmación de Kristeva sobre la intertextualidad, que generaliza a toda la poesía moderna desde fines del siglo XIX, señala que esos textos poéticos "se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual."<sup>20</sup> Este poder de negación y de absorción que Kristeva atribuye al discurso poético respecto de otros textos y otros discursos resultará fundamental para el análisis aquí propuesto. Hecha la salvedad de que, en la simple elección del otro texto, del texto extranjero el sujeto de la enunciación no disuelve

---

<sup>20</sup> Julia Kristeva, Semiótica 66-69.

su identidad sino que se constituye como subjetividad diferenciada.

Habría que notar que los discursos sociales también funcionan como intertextos y si se convierten en términos de oposición dentro de un texto, es decir en texto ausente contra el cual se escribe, muchas veces se debe a la exclusión que socialmente provocan respecto de la identidad de quien enuncia. Foucault analizaba el discurso, focalizándolo explícitamente como factor dentro de la trama de las relaciones de poder. Los discursos -dice Foucault- crean especies de "sociedades de discurso" donde "el control discursivo versaría solamente sobre la forma o el contenido del enunciado, no sobre el sujeto que habla. Pero, la dependencia doctrinal denuncia a la vez el enunciado y el sujeto que habla y el uno a través del otro." Así entran en juego los "procedimientos de exclusión" y los "mecanismos de rechazo" de enunciados y de sujetos.<sup>21</sup> El control discursivo basado en nociones como la de la neutralidad de la escritura puede funcionar como parte de un mecanismo de exclusión que genera el discurso crítico, relacionado con el canon que ha elaborado, donde considerar la variable del género en la escritura resulta un enunciado aún inasimilable.

Señala Teresa de Lauretis que como forma de resistencia cultural las mujeres a través de sus estrategias de

---

<sup>21</sup> Michel Foucault. El orden del discurso 36.

escritura y de lectura "desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en formas bien establecidas de enunciación y recepción."<sup>22</sup> En su propuesta habría que desplazar los términos de las metáforas ya cristalizadas, crear otras nuevas y redefinir el contexto. Estas observaciones de Lauretis pueden dar un marco al análisis de las poetisas argentinas incluidas en este trabajo, pero además pueden servir para mirar otras producciones teóricas que desafían las formas establecidas de la teoría.

En ese desafío se sitúa la revisión del discurso psicoanalítico hecha por Luce Irigaray, basada a su vez en la revisión llevada a cabo por otras psicoanalistas como Melanie Klein y Karen Horney "al construir hipótesis acerca de la sexualidad femenina que están menos predeterminadas por parámetros masculinos, menos dominadas por la 'envidia del pene.'<sup>23</sup> La sexualidad femenina sigue siendo en Freud, dice la psicoanalista francesa, "el continente negro." Luce Irigaray, quien fue expulsada de la "Ecole freudienne" por esta revisión de Freud, así como por sus críticas a Lacan, parte de ubicar el concepto de libido en Freud como masculino. Irigaray explora una libido femenina que surge de

---

<sup>22</sup> Teresa de Lauretis, Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine 18.

<sup>23</sup> Luce Irigaray, This Sex Which Is Not One 49.

la diferencia corporal de la mujer, un cuerpo con un placer diferente que también da origen a una escritura diferente. El placer de la mujer se caracteriza por lo táctil más que por lo visual, lo diversificado o plural, es decir, no centrado en un solo órgano (aquello que sería para Lacan el significante supremo del deseo), y esa escritura se caracteriza además por la fluidez. La escritura femenina sería fluida, en oposición a lo sólido, a la solidez de un pensamiento identificado con el logos de un discurso masculino y que Irigaray ubica básicamente en el discurso psicoanalítico freudiano y lacaniano.

Hélène Cixous, otra de las feministas francesas que ha trabajado la idea de "escritura femenina" entiende que esta escritura debe romper con la tradición del pensamiento logocéntrico basado en oposiciones binarias. Este pensamiento ubica dentro de uno de los términos oposicionales al hombre, con un signo positivo, y en el otro a la mujer, con un signo negativo. La forma de ruptura que ve Cixous desde la escritura femenina es la de volverse hacia el cuerpo, hacia la sexualidad femenina que la sociedad patriarcal ha reprimido instalando bajo ese signo negativo la censura, la culpa y la violencia. Cixous establece, sin embargo, una relación constante entre cuerpo y escritura; esa escritura debe regresar al cuerpo, reconocerlo, escuchar sus propios deseos. En este punto es a la mujer a quien dirige su discurso y a quien dice

"Escribete: tu cuerpo debe ser escuchado."<sup>24</sup> La escritura metafórica de Cixous construida deliberadamente en el límite entre el discurso teórico y el discurso poético, se convierte en una búsqueda, en otro registro, de lo que puede leerse como su propuesta de lo que es o debe ser la escritura femenina. Sus planteos, al igual que los de Irigaray, se niegan a ser formulados desde la tradición del "logos" y desde la conceptualización filosófica del "logocentrismo" que toman de Derrida, reciclando el término en "falocentrismo" o "falologocentrismo."

Al reconocer antecedentes de escritura femenina, Cixous menciona a Colette, Marguerite Duras y Jean Genêt; la inclusión de Genêt parece querer mostrar que no es el sexo biológico o la firma del texto lo que produce la inscripción de lo femenino. Esta idea, sin embargo, implica los mismos riesgos que la teorización de Kristeva. Aislar la escritura femenina de la práctica textual de un sujeto histórico mujer puede conducir a seguir manteniendo el orden de lo ya establecido, la economía de lo mismo, en materia literaria. La famosa frase de Flaubert "Madame Bovary c'est moi" ejemplificaría (más allá de la relación autor/ personaje, a

---

<sup>24</sup> "Escribiéndose a sí misma la mujer retornará a su cuerpo, el cual le ha sido más que confiscado...Escribete: tu cuerpo debe ser escuchado. (. . .) ¡Escribete! y tu texto al buscarse se reconocerá como algo más que carne y sangre, pasta amasándose, elevándose, insurrecta, con ingredientes sonoros, perfumados, movida combinación de colores volátiles, follajes y ríos desembocando en la mar que alimentamos." Traduzco de Hélène Cixous, "Le rire de la Méduse" 43 y 51.

la que el escritor se refería específicamente), un modo de apropiación de la voz femenina que en lugar de conducir a descubrir un continente negro o una nueva Atlántida, conduce a la misma mesa familiar presidida por la autoridad del padre. Podría, sin embargo, concebirse un discurso de mujer de tal manera que la escritura de un autor varón pueda registrar desplazamientos y un espacio abierto a la interrelación. En Latinoamérica Lezama Lima puede ser un ejemplo en ese sentido.<sup>25</sup> Otro, dentro de la tradición hispanoamericana, podría ser el de San Juan de la Cruz.<sup>26</sup>

Una de las críticas que se ha hecho tanto a Irigaray como a Cixous es la de caer en un pensamiento "esencialista" al tratar de definir lo femenino, ya sea en la sexualidad como en la escritura. Para considerar esta crítica habría que entender que el camino elegido por estas teóricas es el de acentuar la diferencia, trabajar sobre la diferencia entre lo masculino, cuya perspectiva constituye el sentido común en la sociedad contemporánea, y lo femenino, que se mantiene en una zona reprimida a nivel social. Esta zona de exploración constituye un estrato ideológico inconsciente donde la represión que circula socialmente se transmite de

---

<sup>25</sup> De este modo, entiendo, que es visto por Tamara Kamenszain en El texto silencioso.

<sup>26</sup> Dice Valente "¿Sería necesario recordar que San Juan de la Cruz asume la voz femenina del alma en su Cántico espiritual cuyo título primero -y, en rigor, más cierto- fue Canciones de la Esposa" (El subrayado es mío). José Angel Valente, La piedra y el centro 39.

generación en generación. La escritura sería una manera de explorar aquella zona censurada; por eso se habla de inscribir lo femenino en el texto. Por otra parte, tal vez más que como una teoría proveedora de recursos para analizar textos escritos por mujeres (que es lo que la crítica literaria generalmente busca), haya que leerlos como textos de doble voz. Escribiendo sobre "escritura femenina" se constituyen en "escritura femenina", se instalan en una frontera entre el discurso teórico, político y el ficcional, entendido en su fuga hacia el futuro como discurso de una utopía.

Leer una literatura escrita por mujeres requiere leer una articulación doble, como producción específica o diferenciada, al estar irradiada por su filiación de género, y leer las producciones como textos específicamente literarios. La teoría literaria, especialmente desde el campo de la semiología,<sup>27</sup> ha demostrado que la lectura de referentes en un texto no es suficiente, no da cuenta de su sentido. El sentido de un poema será entendido en su proceso o acto de significación, es decir como un espacio en el que interactúan constituyendo una red compleja procedimientos formales y significados. En poesía especialmente, ciertos elementos considerados tradicionalmente formales coadyuvan en la creación de sentido. Por ejemplo, la disposición de

---

<sup>27</sup> Son importantes entre otros los trabajos de Kristeva incluidos en Semiótica y Semiotics of Poetry de Michael Riffaterre.

los versos sobre el espacio de la página en blanco, el dibujo de un poema suele intervenir en el acarreo de significado que todo poema implica. Estos elementos sólo pueden ser leídos dentro del proceso de significación del poema y no como significante aislado. El texto poético, además, se presenta como una galaxia o constelación significativa, analogías éstas que apuntan a visualizar los textos en su multiplicidad de connotaciones. Dentro de la constelación de su sentido, un texto es abierto, ninguna lectura lo totaliza, es decir ninguna lectura es capaz de abarcarlo en su multiplicidad de sentido. Leer poesía escrita por mujeres exige entonces, articular la teoría literaria y la elaboración de la crítica feminista.<sup>28</sup>

Conceptos como el de sujeto de enunciación o intertextualidad, han sido tomados de la teoría en general con ciertas revisiones. Asimismo algunas ideas de Voloshinov/Bajtín<sup>29</sup> pueden articularse con las de la

---

<sup>28</sup> La articulación entre teoría literaria, en general, y crítica feminista, en particular, ha estado constantemente en debate. Ver, por ejemplo, Myra Jehlen, "Archimedes and The Paradox of Feminist Criticism" 575-601.

<sup>29</sup> Se trata de ideas que aparecen en el ensayo: "Discourse in Life and Discourse in Art". Se considera allí que: "El autor, el protagonista y el escucha (...) tienen que ser entendidos no como entidades que permanecen fuera del evento artístico sino también como entidades de la propia percepción de una obra de arte, entidades que son factores constitutivos esenciales de la obra. Ellos son las fuerzas vivientes que determinan forma y estilo y son claramente detectables por cualquier contemplador competente." Traduzco de: V.N. Voloshinov, Freudianism: A Marxist Critique 109-110. La primera fecha de publicación de este artículo data de 1926. Se trata de uno de los textos de



crítica feminista si se toman los tres elementos (autor, texto, lector) considerados por estos teóricos "fuerzas vivientes" dentro del texto, también como puentes, como vías de acceso o de salida hacia o desde lo puramente textual teniendo en cuenta con más amplitud la situación de enunciación.

Hay un dato que merece ser considerado: lo que está en juego en Bajtín es la entrada de la historia al análisis del discurso literario con una prescindencia explícita de la biografía del autor o de su individualidad;<sup>30</sup> autor, así como lector, son importantes en tanto sujetos sociales, no como personas individuales. El género es la experiencia de un sujeto social mujer y en esa experiencia compartida es focalizado. El género, como dato que funciona de determinada manera en un aquí y ahora, dentro de una sociedad y de una cultura. Habría que completar este análisis considerando que la escritora, que como la figura homóloga de la araña para

---

Bajtín que ha generado dudas acerca de su autoría por haber sido firmado inicialmente por Voloshinov. Actualmente la crítica considera que en éste como en otros textos (algunos aparecen firmados por Medvedev) Bajtín tuvo, al menos, un papel preponderante en su concepción. Para una discusión más detenida sobre el tema ver el capítulo titulado "The Disputed Texts" en Katerina Clark and Michael Holquist, Mikhail Bakhtin 146-163.

<sup>30</sup> "Esto significa que todas aquellas definiciones que un historiador de la literatura y la sociedad aplique en gran medida al autor y sus protagonistas (la biografía del autor, la precisa ubicación de los personajes en términos sociológicos y cronológicos, etc) están excluidas aquí. Ellas no entran directamente en la estructura de la obra sino que permanecen fuera de ella" (Voloshinov 109-110).

Nancy Miller genera el hilo del tejido del texto desde su cuerpo es una fuerza viviente que no puede entenderse prescindiendo de su biología, de su corporeidad específica. En este punto resultan importantes las exploraciones de Irigaray y de Cixous, porque desde esa corporeidad la mujer está ligada a la experiencia social. En este sentido también Judith Butler plantea algo importante al retomar la materialidad corporal como dato y no sólo atender exclusivamente a la construcción social del género.<sup>31</sup>

La autora será considerada como un sujeto de enunciación cuyos enunciados aparecen a menudo obstruidos, molestados por un discurso ajeno. Pero esa obstrucción y esa molestia se relacionan con un diálogo en el que se juega la negación o la revisión de una identidad mujer, tal como se ofrece en una sociedad con valores predominantemente masculinos. Un diálogo donde también se pone en juego la posibilidad de construir otra identidad abierta a un nuevo

---

<sup>31</sup> En Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex (1993), Judith Butler propone, en cierto sentido, una revisión de lo expuesto en su libro anterior (Gender Trouble, 1990) centrado en la crítica a "lo femenino" y "lo masculino." Identidades éstas que establecen y dan fundamento a la heterosexualidad como práctica regulatoria y compulsiva. La subversión de esa identidad daría lugar a nuevas e inestables construcciones de género: géneros "discontinuos," "incoherentes" o "inteligibles." En Bodies That Matter, Butler señala: "Indeed, it may be precisely through practices which underscore disidentification with those regulatory norms by which sexual difference is materialized that both feminist and queer politics are mobilized. Such collective disidentifications can facilitate a reconceptualization of which bodies matter, and which bodies are yet to emerge as critical matters of concern" (4).

imaginario.

La idea de doble voz mantiene cierto contacto con las ideas de Bajtín cuando desarrolla su teoría sobre el dialogismo, pero también con Elaine Showalter quien, al elaborar su modelo cultural para leer una escritura de mujer, se refiere a los discursos de doble voz. Showalter considera que la escritora corporiza a través de su escritura la herencia social, literaria y cultural (la cultura central), pero a la vez esa escritora habla desde un lugar diferente, una zona salvaje o inexplorada (wild zone). La doble voz consistiría, para esta teórica norteamericana, en transmitir una historia silenciada y al mismo tiempo otra que es dominante o central en la cultura.<sup>32</sup> Cierta coincidencia se reconoce entre Showalter y lo propuesto por Gilbert y Gubar, al considerar los textos escritos por mujeres como "palimpsestos;"<sup>33</sup> en ellos puede leerse además del sentido primero, un sentido borrado en un nivel menos accesible, son siempre textos que buscan una decodificación en este segundo sentido. Habría que leer según estas propuestas aquella segunda voz, aquel silencio, aquella borradura que la crítica en general ve como espacio vacío, es decir no lee.

Se trataría entonces, de no perder de vista al sujeto

---

<sup>32</sup> Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness" 201.

<sup>33</sup> Gilbert and Gubar, The Madwoman in the Attic 73.

de la enunciación pero al mismo tiempo alejarse, en un movimiento de ida y vuelta, de las construcciones individuales, de cada uno de los textos o cada una de las escrituras personales, y verlos como parte de una construcción más amplia, un discurso. Ese discurso encuentra en el espacio de la escritura poética un lugar de gestación que no necesariamente es el único. Este discurso se halla en tensión con otros, reproductores o reelaboradores de metáforas sobre la mujer que mantienen un nexo con los valores que consagra el sistema patriarcal y en tensión, por tanto, con ese sistema.

CAPITULO 3  
MAPA DE LA POESIA ARGENTINA EN LOS OCHENTA:  
UNA ZONA EXTRANJERA

El dato de la emergencia de textos escritos por mujeres necesita confrontarse con el mapa de la producción poética en los ochenta que delimita diferentes espacios. Dentro de estas demarcaciones la poesía de las poetisas permanece, sin reconocimiento específico, aunque comienza a visualizarse como una gran zona extranjera e inexplorada.

Al considerar la década del ochenta en la Argentina resulta un dato relevante que el año 1983 marque el final de la dictadura militar y el comienzo de un período de democracia que ya comenzaba a perfilarse a partir del año 1982, después de la guerra de Malvinas. A partir del año '83 otro aire comienza a definir la década.<sup>1</sup>

La poesía argentina en la década del ochenta difícilmente pueda abordarse desde la categoría de "generación", un recurso nunca demasiado confiable, para periodizar y abarcar zonas poéticas. Se ha ubicado y teorizado sobre la generación del veintidós, la generación del cuarenta, la generación del cincuenta, del sesenta y el

---

<sup>1</sup> El período en el que se registra la edición de los textos a analizar abarca desde 1983 a 1993, completando así una década.

setenta.<sup>2</sup> Aunque dentro de cada una de ellas se señalan tendencias que divergen, no se duda, sin embargo en afirmar, que la generación del cuarenta fue romántica o que la generación del sesenta consagra el coloquialismo en poesía. Pero aquello que para otros momentos podía resultar un hilo de Ariadna, dentro de la heterogeneidad que siempre rebasa este tipo de agrupamientos, carece de eficacia frente a la notoria pluralidad de estéticas que pueblan los ochenta. Experimentación, neorromanticismo, neobarroco y objetivismo, las líneas poéticas más claramente individualizables en este período, han mantenido una convivencia a veces conflictiva por razones políticas o estéticas y también se han ejercido mutuas y poco reconocidas influencias: han reaccionado cuando los textos se amodorraban en su retórica o cuando el exceso de algún principio teórico resentía la producción. Dentro de este mapa, la producción poética de mujeres se manifiesta como dato, pero ajeno a la diferenciación

---

<sup>2</sup> Una profusa bibliografía da cuenta de las características de las generaciones literarias, ubica a quiénes las integraron, explica cuáles fueron las obras más representativas. Dedicadas al género poesía específicamente, pueden consultarse, entre otros: Luis Soler Cañas, La generación poética del 40, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981. Luis Ricardo Furlan, Generación poética del 50, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974. La poesía del cincuenta, selección, prólogo y notas Daniel Freidemberg, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. Horacio Salas, Generación poética del 60, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975. Andrés Avellaneda, "Poesía argentina del setenta" Eco 237 (julio 81): 321-334. Edgar O'Hara. La palabra y la eficacia: Acercamiento a la poesía joven. Lima: Latinoamericana Editores, 1984; en este libro se analiza poesía de Perú, Chile y Argentina.

canónica sobre la base de concepciones y técnicas poéticas y, por tanto, fuera del alcance de visibilidad como nuevo corpus.

La Argentina de los ochenta registra un hecho político decisivo en el año 1983, el final de la dictadura militar que había comenzado en 1976. Ya desde los últimos años del régimen se observaban hechos nuevos en el campo cultural.<sup>3</sup> Comienzan a aparecer tres de las revistas con mayor influencia: Ultimo Reino (1979), Xul (1980) y La danza del ratón (1981). Se llevan a cabo ciclos de recitales con una convocatoria amplia a poetas de diferentes posturas estéticas, entre los más importantes "La Peluquería" (1982), "Arte Plural" (1983) y el realizado en el Centro Cultural San Martín (1984). La repercusión de esos recitales se debió, en mucho, a una necesidad de reflexión y reencuentro que se percibía, en general, en el campo intelectual argentino. En aquella atmósfera creada por el final de la dictadura que implicaba dejar el refugio privado y empezar a descubrir y reconocerse en la tierra arrasada, se perfilaban las distintas poéticas.

Los primeros trazados del territorio poético, que se

---

<sup>3</sup> El poeta Daniel Freidemberg decía en una nota: "Creo que los últimos años de la dictadura fueron momentos de bastante seguridad (. . .) no digamos seguridad física, pero sí de seguridad intelectual, en el sentido de que empezábamos a encontrar modos de movernos, de actuar (. . .) empezaron a surgir los recitales, aparecieron nuevas revistas." "Entre la fragmentación y el riesgo," Mascaró 7 (abril 1987): 28.

ensayaron en los ochenta, tuvieron como referente ineludible la situación social creada durante los años del último gobierno militar, que en el terreno de la cultura derivó en un "apagón cultural". Esas evaluaciones trataban de precisar cuestiones estéticas y delimitar un quién es quién, a veces con mutuas acusaciones acerca de cuál tendencia estuvo más cerca del proyecto político y cultural de la dictadura.<sup>4</sup>

Muchas de las líneas poéticas que pueblan los ochenta, ya habían sido individualizadas en el período inmediatamente anterior, cuando se hablaba de la poesía del setenta. Muchos de los rasgos estilísticos que se atribuían a la producción de esa "generación", de algún modo, van a continuar después. Mencionaba Andrés Avellaneda respecto de la poesía setentista "la desconfianza en el lenguaje satisfecho de sí mismo como 'medio de comunicación,'" la "eufemización," la "alusividad de los lenguajes," el "culto de la opacidad y la simulación" (Avellaneda 325 y 334). Por su parte Santiago Kovadloff, en el prólogo a la antología Lugar común que reunió a poetas del setenta, hablaba de "un lenguaje

---

<sup>4</sup> Entre esas evaluaciones pueden citarse: Jorge Ricardo, "Balance y perspectivas," Xul 1 (oct 80): 11-17. Javier Cófreces, "Poesía desde el golpe," La danza del ratón 6 (dic 1984) 19-21. Daniel Freidemberg, "Para una situación de la poesía argentina," La danza del ratón, 6 (dic 1984) 22-28. Javier Cófreces, "10 años de poesía," Mascaró 4 (dic 1985) 29-32. Laura Klein, "Poesía durante la dictadura," Mascaró 4 (dic 1985) 27-28. Respuestas polémicas a este último artículo por parte de Horacio Zabaljauregui y Jorge Santiago Perednik se hallan en Mascaró 6 (sep 1986) 25-27. La nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983), ed. Jorge S. Perednik. Buenos Aires: Calle abajo, 1989.



conjetural, intencionalmente balbuceante y sagazmente contradictorio."<sup>5</sup>

Estas puntualizaciones pueden seguirse en los primeros años de los ochenta, que es el momento de mayor influjo de los llamados "poetas del lenguaje" o experimentalistas. En 1980 comienza a editarse la revista Xul, desde donde se vuelve a leer a los vanguardistas, por ejemplo a los concretistas brasileños y entre los argentinos especialmente a Oliverio Girondo. En 1980 también se publica Austria-Hungría, de Néstor Perlongher que recoge una línea abierta por Osvaldo Lamborghini.<sup>6</sup> Estos dos hechos constituyen referencias obligadas para ubicar la influencia que en los primeros años de la década ejercen los experimentalistas. Su influjo va a plantear una renovación del lenguaje poético que alcanza a otras estéticas.

Pero a medida que se llega a los noventa se produce la decantación de lo que a veces implicó, por parte de los "poetas del lenguaje", una búsqueda formal unidireccional, un reducir el lenguaje poético a formas que se podían manipular como las líneas en un dibujo abstracto. A comienzos de los noventa ha ido desapareciendo, como tendencia general, el tono neovanguardista, dado básicamente por una sintaxis quebrada y la complejidad visual de los

---

<sup>5</sup> Santiago Kovadloff, Lugar común.

<sup>6</sup> Ver: Tamara Kamenszain, "La nueva poesía argentina: De Lamborghini a Perlongher," Literatura y crítica. Primer encuentro U.N.L 1986. 137-143.

poemas, su dibujo o grafema, si se considera que a través del diagrama que trazan los versos también se transmite significado. Incluso entre los poetas neobarrocos se registra, cuando ya están cercanos los noventa, una atenuación formal; el ejemplo más claro en ese sentido lo constituye la producción última de Arturo Carrera, probablemente a partir de Children's Corner (1989). Aunque resulta prematuro afirmarlo, en los noventa desaparecen las fronteras estéticas que parecían tan férreas en la década anterior. Entre los poetas más jóvenes, aquellos que a fines de los ochenta y principios de los noventa comienzan a publicar en revistas, a formar nuevos sellos editoriales, a editar sus primeros libros,<sup>7</sup> se vislumbra un mayor borramiento de los formalismos lingüísticos.

#### Neobarroco--Neobarroso

La denominación "experimentalismo" o "poetas del lenguaje" prácticamente desaparece hacia la segunda mitad de los ochenta cuando el neobarroco aparece más cristalizado. Se identifican en este espacio poetas como Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Emeterio

---

<sup>7</sup> Podrían mencionarse la revista 18 whiskies y el sello editorial Nusud como lugares donde comienzan a aparecer nuevos nombres y a gestarse algo diferente.

Cerro y Héctor Piccoli.<sup>8</sup> Los ensayos del escritor cubano Severo Sarduy sobre el barroco como expresión del arte latinoamericano permiten acercarse a muchos textos de los neobarrocos argentinos:

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente adquiere--como el delirio--una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos

Específicamente, respecto de la metáfora en el estilo barroco, Sarduy precisa que "su sentido no precede la producción; es su producto emergente: es el sentido del significante."<sup>9</sup> Sarduy señala cómo los escritores barrocos trabajan con la elisión, la superficie, o bien la metáfora de superficie como opuesta a metáfora de profundidad que ubican en la poesía realista. Puntualizar la importancia de la superficie de los textos es destacar el trabajo sobre los significantes para que ellos sean los productores de sentido y eviten que el lenguaje sea dominado por un logos anterior a la emisión poética. De allí que adquiriera tanta importancia en los textos el aspecto fónico de la lengua, a través de juegos asociativos, aliteraciones, sonoridad, y la parodia a los estilos literarios o a otros discursos.

---

<sup>8</sup> Una de las primeras observaciones y análisis sobre formas neobarrocas en la poesía argentina fue marcado por Nicolás Rosa. "Si no a enhestar el oro oído," Revista de (poesía) 1 (abr 1984): 16-17.

<sup>9</sup> Severo Sarduy, Ensayos generales sobre el barroco 191.

Perlongher al destacar esa metáfora de superficie agregaba color local en un artículo dedicado al neobarroco:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia.<sup>10</sup>

Al acuñar la expresión "neobarroso," Perlongher ubica como enemigos de esta línea poética local, además del realismo, "el lirismo sentimental y expresivo" y en general todos "los estilos cristalinos." Estas y otras características como la artificialidad, la expansión, por oposición a la economía expresiva, ubican a la poética neobarroca. Sería imposible pretender que todos los autores respondan exactamente a todas las características, pero desde ellas se puede enfocar esa particular textura de complejidad formal que presentan los textos.

### Objetivismo

En un lugar opuesto al neobarroco se ubica una estética objetivista, que en parte había comenzado a perfilarse en la revista La Danza del ratón desde donde se rescataba, entre otras, la influencia de la poesía norteamericana, pero que se define con mayor precisión a partir de 1986 con la aparición de Diario de Poesía. Esta revista consigue captar,

---

<sup>10</sup> "Poesía neobarroca. Caribe transplatino," Página/12, suplemento cultural, 7.

con mucha mayor amplitud que la acostumbrada, un público de poesía. Su tirada de varios miles de ejemplares y su continuidad (ha aparecido regularmente cuatro veces al año) han roto con la tradición esporádica de la pequeña revista de poesía "subte" o "underground." Diario de poesía, según declaraba en el primer número su director, Daniel Samoilovich, "se propondrá como lugar abierto a la actividad poética (...) y alentará el debate de opiniones divergentes."<sup>11</sup> Sus páginas han sido frecuentadas por poetas de estéticas varias, incluyendo poetas neobarrocos, aunque muchos de los integrantes de su redacción se han manifestado dentro de lo que se ha denominado una estética "objetivista."

Decía Daniel Samoilovich en una mesa redonda donde se lo había ubicado en esa postura estética: "No me molesta que se hable de objetivismo", si ello se entiende como "el intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos."<sup>12</sup>

A su vez Jorge R. Aulicino hablaba de:

una poesía que se base en percepciones: el conocimiento directo, la conciencia ordinaria de los taoístas, guiada por algún tipo de arbitrio que podría ser el ánimo. Pero una poesía que dé

---

<sup>11</sup> "Editorial." Diario de poesía 1 (invierno 1986): 2.

<sup>12</sup> "Barroco y neo-barroco," Diario de Poesía 14 (verano 90): 18.

cuenta de la imposibilidad de determinar una construcción coherente de esas percepciones.<sup>13</sup>

En el intento de tomar distancias de los neobarrocos estos poetas aportan muchas definiciones. En la misma nota decía Aulicino alimentando cierta polémica:

me interesa decir que hay algún otro modo de concebir en poesía que no sea el neobarroso y que este modo no segrega una política paranoica.(30)

Samoilovich, a su vez, en la citada mesa redonda afirmaba:

Yo creo que si el barroco es un arte de hoy es, entre otras cosas, porque ha asumido que hay una crisis de la metáfora de la profundidad como opuesto a superficie, de contenido como opuesto a forma (. . .) Frente a la crisis de esa metáfora, la respuesta del barroco es una posible, no la única.(18)

También Daniel García Helder, integrante de Diario de poesía afirmaba en una extensa nota dedicada al neobarroco del que trataba de diferenciarse:

Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve -o bien lo necesariamente extenso-, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco.

Agregaba un dato importante como es el deseo "de emocionar, emocionar sin exaltar ni enternecer, es decir procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo."<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> "Lo que ocurre de veras," Diario de poesía 20 (primavera 91): 30.

<sup>14</sup> Daniel G. Helder, "El neobarroco en la Argentina," Diario de Poesía 4 (otoño 87): 25.

Las diferentes opiniones precisaban el tipo de poesía que esta corriente consideraba valiosa. Percepción, emoción diferenciada de sentimentalismo, economía expresiva, artefactos poéticos con ciertas cualidades de los objetos, rasgos a los que habría que agregar distanciamiento e impersonalidad como características de la enunciación, individualizan al objetivismo que marca líneas de parentesco con autores como William Carlos Williams, Ezra Pound, Eugenio Montale o Francis Ponge. Entre los argentinos han rescatado las obras de Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti e, incluso, Alberto Girri.

### Neorromanticismo

Nucleados alrededor de la revista Ultimo Reino que comenzó a aparecer en 1979, pueden individualizarse como integrantes del grupo romántico o neorromántico a Víctor Redondo, Horacio Zabaljáuregui, Susana Villalba, Mónica Tracey, Jorge Zunino, Eduardo Alvarez Tuñón, Daniel Chirom, entre otros. Muchos de ellos provienen de dos grupos anteriores, "Nosferatu," que contaba con una publicación del mismo nombre y de "El sonido y la furia."

En el primer número de Ultimo Reino decía su director Víctor Redondo:

el grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los ULTIMOS REINOS, y, no

obstante, se siente también vinculado a lo que Ocatvio Paz llamó la Tradición de la Ruptura. ("Nota aclaratoria a un artículo de Maurice Blanchot" 2)

Ultimo Reino estuvo constantemente abierta a la lectura de lo que producían otros poetas, especialmente a través de una sección denominada "La puerta," y a través de una constante actividad editorial que ha publicado y difundido no sólo autores románticos. Hacia el final de la dictadura militar los poetas de Ultimo Reino fueron centro de duras críticas e injustamente se colocaron rasgos de su estética como acordes a una virtual estética del "Proceso." Se criticó, por ejemplo, el "tono elegíaco" de sus poemas "su monotonía," se habló de un lenguaje poco eficaz y de la falta de referencias a lo cotidiano.<sup>15</sup> En esta época de

---

<sup>15</sup> En su primer número la revista Xul analizaba críticamente la producción de los poetas de Ultimo Reino. Se decía allí, por ejemplo: "Al igual que en los textos románticos del siglo XIX, predomina el tono elegíaco apoyado sobre un estricto sentido musical. Los poemas se construyen con abundancia de frases largas y con ausencia deliberada de dramatización (crecimiento, tensión y resolución final) lo que provoca en el discurso una sensación de monotonía". Se hablaba también de "la homogeneidad de temas, tratamientos y formas que los poemas muestran entre sí" Xul, 1 (octubre de 1980) :29-34. Edgar O'Hara al analizar a los poetas románticos señalaba acerca del libro Homenajes (1980) de Víctor Redondo: "se adscribe a un lenguaje ya dado y no siente la paternidad de esa Forma como una imposición." Más adelante dirá de los poetas en conjunto: "lamento que sus logros personales todavía no consientan en transgredir la norma impuesta por la Palabra. Cuando caiga ese tótem y se quiebre el tabú correspondiente, les será posible hablar con auténticas palabras." Edgar O'Hara. La palabra y la eficacia: Acercamiento a la poesía joven (Lima: Latinoamericana Editores, 1984) 158-174. Asimismo señalaba Daniel Freidemberg en otro artículo "la inusual homogeneidad de los poemas: casi siempre enfáticos y extensos, exigen un lector -un escucha- predispuesto a compartir un ritual: la



irrupción experimental y neobarroca, es menos notoria en las producciones de los poetas neorrománticos la influencia del romanticismo alemán, y es mayor la cercanía a la tradición de la ruptura en la que Octavio Paz coloca, en primer lugar al romanticismo, pero también a las vanguardias europeas. Los signos de los nuevos tiempos aparecen sobre todo en las producciones de Víctor Redondo y Susana Villalba. Dice Redondo en una carta dirigida al lector que precede los poemas de Circe (1985): "Hastiado de cierta retórica cansada, decidí asumir el desorden de mis ideas y transformarlo en un destino del azar;"<sup>16</sup> lo cual desde la lectura del libro puede verse como una necesidad de cambio en el lenguaje. Algo similar puede percibirse en Susana Villalba a partir de Susy, secretos del corazón (1989), libro que contrasta con su producción anterior al trabajar con mucha carga irónica, otros discursos como el del bolero y la fotonovela. La producción de los poetas neorrománticos avanzados los ochenta manifiesta cada vez mayor diversidad. Habría que agregar a los poetas mencionados, las producciones últimas de Horacio Zabaljáuregui: Blanco sobre verde (1989) y de Mónica Tracey: Hablar de lo que se ama (1990).

---

riesgosa incursión en los "abismos" de lo irracional como antídoto contra la vida cotidiana, considerada ámbito de lo frustrante y espúreo" en: "Para una situación de la poesía argentina." La danza del ratón 6 (dic 1984): 23.

<sup>16</sup> Víctor Redondo, Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984 (Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985) 7.

### Las extranjeras

Neobarroco, neorromanticismo, experimentación, dentro de estas estéticas se incluyen, por lo general, menciones a textos escritos por mujeres; sus nombres completan las listas, pero nunca son los textos centrales, nunca son los textos fundadores. La poesía escrita por mujeres, y a medida que se avanza en los ochenta esto se hace más nítido, parece contener un plus, un algo más que produce un desacomodamiento, es una otra cosa que se desborda y las categorizaciones en circulación no dan cuenta sino parcialmente de esa producción.

En la mencionada antología Lugar común (1981), que fuera referencia obligada para hablar de la poesía del setenta, se incluían poemas de Irene Gruss y de Tamara Kamenszain. A su vez esta última autora es la única escritora mujer que se incluye dentro del neobarroco, a la hora de armar un listado o una antología. Con el grupo neorromántico agrupado en torno a la revista Ultimo Reino se ubican varias poetas, entre ellas Susana Villalba y Mónica Tracey, cuyos textos se van alejando de las características románticas, entre otras razones, porque cobra cuerpo en ellos una problemática de mujer. Laura Klein, Susana Poujol, Susana Cerdá eran publicadas en Xul, donde se agrupaban los poetas experimentalistas; Klein y Poujol, participaron sólo un breve tiempo del consejo editorial de la revista. El

nombre de María del Carmen Colombo continuará asociado a los integrantes del grupo "El ladrillo," que surge en 1972 reivindicando un tipo de literatura testimonial, ligada a la poética de los años sesenta, pero desde allí sólo se puede ensayar una lectura parcial de su producción. Si bien dentro de la redacción de Diario de poesía ha habido poetas mujeres (Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María Negroni, por ejemplo) sería difícil, si no imposible, ubicarlas dentro del objetivismo si se atiende a sus textos, y, por otro lado, ninguna de ellas ha hecho una declaración preceptiva que pueda ser motivo de inclusión. Estas y otras poetas buscan y encuentran en otros sitios, en otras lecturas la materia de sus escrituras, de manera que en forma constante lo que producen se vuelve extraño a sus lugares de origen o de referencia.

### Gestos extraños

En la primera parte de los ochenta, pueden señalarse tres gestos extraños dentro del mapa poético, gestos mínimos pero importantes porque abren un gran signo de interrogación acerca de la poesía escrita por mujeres en Argentina.

En 1984, Diana Bellessi traduce y prologa una antología de poetas norteamericanas contemporáneas, prácticamente desconocidas en la Argentina, entre ellas Denise Levertov,

Adrienne Rich y Muriel Rukeyser.<sup>17</sup> La edición de Contéstame, baila mi danza, título tomado de un verso de Rukeyser, se agota y esos textos comienzan a sugerir nuevos modelos para las poetisas al concebir la producción propia.

En 1983, Tamara Kamenszain publica un libro de ensayos sobre poesía sudamericana, El texto silencioso, que incluye un apéndice titulado "Bordado y costura del texto" donde define la escritura femenina como emparentada con la madre, con su plática silenciosa y cuchicheante, con sus actividades artesanales: la limpieza, la costura, el bordado.<sup>18</sup> Los poetas varones que allí analiza producen textos cuyos hilos y costuras son vistos por analogía con ese discurso silencioso que transmiten las madres, las mujeres de la casa.

En 1984 Laura Klein y Silvia Bonzini publican en Punto de vista, que como revista cultural tenía entonces un rol protagónico, "Un no de claridad." Allí plantean un acercamiento a la poesía argentina escrita por mujeres y se ve como camino a transitar por las nuevas poetisas el de convertirse en sujetos de sí mismas. Nada habitual, por entonces, centrar un ensayo con una perspectiva de género.

---

<sup>17</sup> Seis poetisas norteamericanas. Contéstame, baila mi danza, ed. Diana Bellessi. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1984.

<sup>18</sup> Tamara Kamenszain, El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. México: UNAM, 1983. A pesar de haber sido publicado en México, donde la autora residía entonces, este libro adquiere una cierta difusión en Argentina.

Estos tres datos se asemejan a tres gestos que lucen extraños dentro del panorama poético de esos años donde escribir mujer es desterritorializarse de las marcaciones del campo cultural. La categoría de género de algún modo empieza a cobrar importancia, a sugerir un territorio desconocido, un nuevo mapa de lectura y ya a fines de los ochenta y comienzos de los noventa resulta más común escuchar hablar de "poesía femenina" y de "escritura femenina." El tema aparece en mesas redondas o jornadas, se cuela dentro de alguna materia del curriculum universitario, se lo menciona en los medios periodísticos: revistas, suplementos literarios de los diarios, etc. No se puede decir, sin embargo, que la producción literaria de mujeres, vista en relación al género, sea abordada siempre con profundidad o porque verdaderamente se le otorgue importancia. Se la suele ver como producto de una moda, una superficialidad, una consideración menor dentro de la cual, a veces, ni las propias escritoras aceptan ser leídas. Pero el hecho es que abundan, circulan textos, tanto en narrativa como en poesía, escritos por mujeres que les imprimen su marca, textos que no se sabe bien cómo leer, dónde ubicar, con quien asociar. Mantienen esa vacilación, esa dualidad que les agrega su segunda voz.

Ubicar zonas en el contexto cercano de la poesía argentina implica esbozar la cartografía que absorbe y a la vez margina a la poesía escrita por mujeres. No se trata,

como suele ocurrir, del recorte que deja fuera a un autor inencasillable en una postura estética o a autores que, habiendo sido encasillados en una generación o una estética, siguieron publicando textos notables, como por ejemplo durante los ochenta Alberto Girri y Juan Gelman. Se trata de focalizar una zona textual que comienza a ser visible a partir de una crítica literaria feminista muy incipiente, pero sobre todo a partir de la emergencia de textos que generaron un horizonte de expectativa constituido en su mayor parte por receptoras mujeres.

Así como la categoría de generación se ha vuelto poco eficaz para hablar de poesía en los ochenta, el sistema de poéticas diferenciadas en líneas estéticas que divergen manifiesta una de sus mayores limitaciones cuando se intenta hablar de la poesía escrita por mujeres. Este sistema la absorbe en la aparente heterogeneidad de las diversas poéticas pero al mismo tiempo la expulsa de aquello que cada postura estética señala como central, como identificadorio. En este doble movimiento aquello que queda fuera como residuo, como exceso, es lo que esta literatura tiene de específico, de diferente o, en otras palabras, aquella segunda voz, esa voz en sordina que le da una particular textura a los textos. El sistema de poéticas heterogéneas se ve desestabilizado por estos textos que tampoco pueden vislumbrarse como parte de una nueva poética, al menos no en forma paralela y simétrica: no hay declaraciones estéticas

de conjunto, no hay revistas que difundan una línea poética de afinidades. Diseminada en ubicaciones erráticas la producción de las poetas presiona desde fuera de las corrientes poéticas o dentro de ellas sin un lugar central o privilegiado, con una especificidad poco explorada. Esa ubicación oscilante, dentro y fuera del sistema de poéticas, le da a las autoras una identidad extraña, como si fueran extranjeras dentro una cultura que parece aún hoy agazapada en el concepto de escritura neutra e indiferenciable. Crear una lectura de estos textos sería hacer visible ese diálogo que constituye su segunda voz. Leer es también crear, leer es también reconocer y otorgar territorio.

CAPITULO 4  
EN BUSCA DE UNA GENEALOGIA:  
STORNI Y PIZARNIK

Desde los ochenta se evidencia en Argentina una búsqueda, por parte de las escritoras, de modelos femeninos para su práctica de escritura; una práctica que implica tomar la palabra, instalar la voz en el discurso, apropiarse lo ajeno transformándolo, recuperar otras voces que como un murmullo discontinuo vienen desde atrás. A veces resulta decisiva la influencia de escritoras extranjeras para quien busca nuevas configuraciones subjetivas que dibujen salidas del silencio, del diálogo subalterno o de la metáfora femenina que estatiza a la mujer en el discurso dominante. El desenfado de Colette, la conciencia de Virginia Woolf, la osadía de Isak Dinesen conforman un extenso catálogo de obras escritas por mujeres, cada una con una singularidad diferenciada que muestra nuevos resquicios, construye otra posibilidad: Denise Levertov, Adrienne Rich, Djuna Barnes, Rosario Castellanos, María Luisa Bombal, Clarice Lispector. Escritoras europeas, norteamericanas, latinoamericanas, nombres en libros de constante circulación en un país, como Argentina, acostumbrado a la fluencia de cultura extranjera. No obstante, son las escritoras argentinas las que habrán de definir el espacio cultural propio.



Las escritoras argentinas que vienen desde atrás no fundan, no instituyen una escuela poética, una corriente literaria, tampoco una palabra como gesto que elija la inclusión dentro de una tradición literaria femenina a la manera en que lo hacía Virginia Woolf. No hay un discurso de mujer sostenido sino irrupciones, apariciones dentro de la trama que teje el relato de la historia de la literatura. Independientemente de la ubicación que tengan dentro del campo intelectual y que puede ser privilegiada como en el caso de Victoria Ocampo, estas escritoras en el relato de la historia literaria trazan digresiones, excursus. Aunque manejen los procedimientos literarios canónicos (el ejemplo podría ser Silvina Ocampo en relación con Borges y Bioy Casares), algo les impide ser centro de ese canon, como si hablasen otra lengua, como si tuviesen un acento extranjero. Dentro de la poesía argentina algunos nombres de mujeres han tensado con otra cuerda el discurso poético: Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juana Bignozzi, Amelia Biagioni, Susana Thénon. La visión sobre sus obras cambia si se abandona el excursus y se las ubica en una misma línea genealógica, en la conformación de un discurso alternativo que autonomiza una zona de sus producciones, de la periodización en generaciones literarias o de la distinción en poéticas.

Dos nombres dentro de esa genealogía, los de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik, adquieren cualidad de

ineludibles debido a la puesta en discurso de un universo significativo, singular y a una modulación especial de sus voces que han ejercido y ejercen enorme influencia sobre otras escritoras. Dos nombres de difícil ubicación dentro de las tendencias centrales en sus épocas: el Modernismo y la poesía del sesenta, donde si se ve la necesidad de incluirlas obligan a la digresión periférica. Así se recurre al apartado de "poesía femenina", muchas veces con un tinte peyorativo, cuando se habla de Storni o la nota intimista y subjetiva, cuando se habla de Pizarnik, dentro de una generación en la que irrumpe la poesía coloquial y politizada.

Alfonsina Storni gravita en la poesía argentina, particularmente sobre la producción poética femenina, a partir de 1916. Helena Percas toma la fecha de publicación del primer libro de Alfonsina Storni, La inquietud del rosal, para hablar, incluso, de una "generación del 16" de poetisas mujeres.<sup>1</sup> La influencia de Storni es muy marcada en las primeras décadas del siglo hasta el cuarenta, inclusive. A partir de la década del sesenta la poeta cuyos textos comenzarán a atraer como un imán a otras poetisas es Alejandra Pizarnik, una atracción que continúa en los ochenta. Delfina Muschietti, define la obra de Pizarnik como "fundacional" para la poesía argentina en la "constitución del sujeto-

---

<sup>1</sup> Ver Helena Percas. La poesía femenina argentina (1810-1950) 77.

mujer en nuestra cultura."<sup>2</sup>. Como escritoras, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik se constituyen en dos referentes únicos, dos paradigmas de diferentes épocas.

Un dato, el suicidio que cierra la vida de las dos poetisas, se transforma, demasiado habitualmente, en un condicionante para la lectura de sus obras. Como si una peligrosa rareza, la de la poesía, fuese un veneno letal para las mujeres.<sup>3</sup> Leídos con el suicidio como conclusión de sus vidas, los textos se han cargado, de manera ambivalente, de excepcionalidad. Una obra excepcional y una vida de excepción a la regla del deber ser femenino que se paga con la psicopatología del suicida y la tragedia romántica. La textualidad filosa, fisuradora, que hay en estas obras, es absorbida, alisada de sus pliegues transgresivos por la imagen trágica que el relato cultural ha enfatizado. Imagen cruzada también por otros rasgos que actúan como materiales degradadores: la poetisa ("Alfonsina") y la niña ("Alejandra").

---

<sup>2</sup> Delfina Muschietti, "La niña asesinada" 232.

<sup>3</sup> Dice Giusti en una nota necrológica de Alfonsina Storni, refiriéndose a las poetisas y comparando a Alfonsina con Safo, la poeta griega a la que una versión le atribuye el haberse suicidado: "piénsese qué privación sería para el espíritu humano si estas orquídeas envenenadas no florecieran en sus jardines. Si su ley ha de ser la de abrirse espléndidamente a costa de su propio dolor y sacrificio, hay que aceptarla como un hecho natural (...) una fatalidad tan dolorosa como al parecer necesaria." Roberto P. Giusti, Nosotros 3, 32 (Nov. 1938): 396-397.

Tú me quieres blanca

Alfonsina Storni ha sido considerada dentro de las letras argentinas, la "poetisa" por antonomasia. Aunque léxicamente la palabra poetisa puede, todavía para algunos, parecer más exacta, en realidad su significado continúa absorbido por la connotación cultural que le transfieren los atributos exigidos al ideal de mujer del siglo XIX: delicadeza, suavidad, debilidad, sumisión. Dice Sylvia Molloy: "Hay, sí, un yo literario femenino que el discurso dominante prevé y hasta cultiva. Es el yo lírico que fija a la mujer, en la segunda mitad del siglo diecinueve y la primera del veinte, en el papel de poetisa (cuando no de poetisa y recitadora)."<sup>4</sup> El lugar de la poetisa es el otorgado por el discurso masculino que recorta y circunscribe la poesía femenina a la catarsis sentimental y a la declamación en la tertulia literaria. La poetisa sentimental Alfonsina Storni que es la que recuperan los libros de texto escolar, encubre a la Alfonsina periodista polémica o a aquella que con su dicción poética extraña causaba la irritación manifiesta de Borges. Desde las páginas de Proa, Borges protestaba por la "chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni" (Proa 2, 14, 1925). La melancólica "poetisa" de amores contrariados borra

---

<sup>4</sup> Sylvia Molloy, "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo" 281-82.

los rasgos de su personalidad que la hacen desplegar enorme actividad, trabajando como maestra o escribiendo artículos para La nota, Nosotros y el diario La Nación. Una personalidad que continúa escribiendo a pesar de las críticas adversas a su poesía que la tildan de resentida y, en su última época, demasiado intelectual o cerebral.<sup>5</sup> La "poetisa" necesita el añadido, por contigüidad, de una vida trágica y encuentra referencia en el dato de madre soltera, un hijo nacido sin que medie el matrimonio y del que nunca deja trascender el nombre del padre. La imagen se completa con una enfermedad temible, cáncer, y el suicidio en Mar del Plata. Hechos que acompañan armónicamente la nota sentimental y melodramática de su poesía, especialmente la de todo un primer ciclo que va desde La inquietud del rosal (1916) hasta Ocre (1925).<sup>6</sup>

Pero otras lecturas de Storni pueden resquebrajar y desbaratar el estereotipo. Delfina Muschietti la ubica dentro de un proceso de transformación de un imaginario y la emergencia de un nuevo sujeto social mujer, en el contexto

---

<sup>5</sup> A estas críticas responde Storni en el prólogo de Mascarilla y Trébol. Los calificativos siguen apareciendo mucho más tarde, por ejemplo, en el apartado que le dedica Enrique Anderson Imbert en su Historia de la literatura hispanoamericana vol II, 73-74.

<sup>6</sup> Hay que incluir El dulce daño (1918), Irremediablemente (1920) y Languidez (1920). Las citas serán tomadas de la edición de sus Poesías completas. Se abreviará PC.

de principios de siglo;<sup>7</sup> también habla de su poesía de como discurso travesti.<sup>8</sup> Gwen Kirkpatrick ve a Alfonsina Storni dentro de la tradición modernista y posmodernista como voz disonante, que reenfoca el lugar del cuerpo femenino sacándolo de la típica relación sujeto-objeto y "devolviendo críticamente la mirada del voyeur."<sup>9</sup> Al analizar a las escritoras de fines del siglo XIX y principios del XX Francine Masiello lee sus textos dentro de un impulso de barbarie que socava la antinomia civilización y barbarie, y se niega a cualquier compromiso con la retórica nacionalista de la época. El gesto "bárbaro" de Storni estaría en su negativa a ser un subjetivado "otro," negativa a ser incluida en el discurso canónico estetizante e intento de convertirse en la lectora de ella misma en un plano erótico.<sup>10</sup> En estas posibilidades de lectura los textos de Alfonsina Storni pueden verse como textos de doble voz donde

---

<sup>7</sup> Delfina Muschietti, "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor" 79-102.

<sup>8</sup> Muschietti entiende por discurso travesti, un discurso que al adoptar la voz pública en la polémica se vuelve varonil y a la vez convive con otro discurso en el que afina su singularidad femenina. Hay una ambivalencia entre la poesía sentimental de Alfonsina y el discurso de la polémica por donde se filtra su feminismo activo. "Las estrategias de un discurso travesti" 14-15.

<sup>9</sup> Gwen Kirkpatrick, The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry 243.

<sup>10</sup> Francine Masiello, Between Civilization and Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina 192.

enraiza un discurso de mujer que con otros parámetros estéticos será retomado por las poetisas contemporáneas. De diferentes maneras se focaliza la obra de Alfonsina Storni en una oscilación, en una inestabilidad, por un lado voz varonil y voz femenina, por otro, dentro del Modernismo, pero con una voz extraña que suena inarmónica, una voz "bárbara" en el discurso estético canónico. Su primera voz habla junto a Lugones y los nombres masculinos del Modernismo. La segunda voz molesta, es, en parte al menos, la que le hace marcar a González Lanuza desde Sur, "un elemento de impureza estética, un residuo inorgánico no asimilado."<sup>11</sup> Más allá de las imperfecciones a las que puede estar refiriéndose una crítica basada exclusivamente en su purismo formal,<sup>12</sup> hay en Storni una zona de ripio y de sobrante, una "wild zone" en el sentido que le daba Showalter, una zona no transitada por la semantización poética que es donde se elabora su segunda voz, la que la define como escritora.

Superpuesta a su primera voz que la ubica dentro del Modernismo, se modula su segunda voz, la que aún alcanza resonancia en la poesía contemporánea escrita por mujeres, una voz que contiene furia y desafío, y también burla e

---

<sup>11</sup> Eduardo González Lanuza, "Ubicación de Alfonsina," Sur 50 (Nov. 1938): 56.

<sup>12</sup> No solamente las escritoras mujeres pueden recibir este tipo de crítica. Algo similar ocurría con Roberto Arlt, por razones que se relacionan con su origen inmigrante.

ironía. Es, por ejemplo, la voz que reacciona a lo convencional con el rechazo y el autoexilio, la voz de la autoexcluida de la "casta de buey/ con yugo al cuello" (PC 52) y que da a su instinto de conservación, confinado en soledad, la imagen primaria, animal de "La loba":

Yo soy como la loba.  
Quebré con el rebaño  
Y me fui a la montaña  
Fatigada del llano. (PC 52)

La segunda voz de Storni es la que responde a la vaporosa, etérea, artificial imaginiería romántica y modernista. "Tú me quieres blanca" es su más famoso poema:

Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.  
Corola cerrada. (PC 108)

Storni devuelve resemantizado aquel léxico bequeriano y rubendariano de "espumas," "nácar," "azucena." Su segunda voz convierte a la flor, metáfora del cuerpo femenino, en una prisión, una "corola cerrada," con un procedimiento que revierte la metáfora fijada en una tradición literaria y produce un cambio de signo. La flor que es también metonimia del halago masculino, en los términos que Alfonsina le añade, rechazan ese halago.

La segunda voz de Alfonsina Storni es la voz irreverente que contesta también instalando un diálogo en "Hombre pequeñito":



Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
 suelta a tu canario que quiere volar...  
 Yo soy el canario, hombre pequeñito,  
 Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,  
 Hombre pequeñito que jaula me das.  
 Digo pequeñito porque no me entiendes,  
 Ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
 Abreme la jaula que quiero escapar;  
 Hombre pequeñito, te amé media hora,  
 No me pidas más. (PC 151)

La adjetivación peyorativa dada por el diminutivo:

"pequeñito," la marcada incomunicación a la que alude el poema, se suman al tajante y conclusivo final: "te amé media hora,/ no me pidas más." A la amenaza de la jaula responde con una libertad inusual para una mujer de la época, la libertad de elegir a la medida de su deseo. La mujer no acepta ser flor ni pájaro si es para habitar una celda.

En otros poemas, la segunda voz incorpora el giro de la diversión, el gesto más suelto de la travesura. Por ejemplo, cuando imagina una escena desarticuladora de las convenciones sociales, un modo de protesta escandaloso para la época:

¿Qué diría la gente, recortada y vacía  
 Si en un día fortuito, por ultrafantasía,  
 Me tiñera el cabello de plateado y violeta,  
 Usara peplo griego, cambiara la peineta  
 Por cintillo de flores: miosotis o jazmines,  
 Cantara por las calles al compás de violines,  
 O dijera mis versos recorriendo las plazas,  
 Libertado mi gusto de vulgares mordazas? (PC 115)

Las escenas son movidas por una fantasía que se libera de "mordazas", una fantasía de provocación al "qué dirán" que

podría ponerse en relación con la búsqueda de otra subjetividad, quizás parecida a esa "otra estirpe sublimemente loca" que se atrevía a imaginar Delmira Agustini. En consonancia con esta imagen provocadora de Alfonsina, aparece el humor en sus "Divertidas estancias a Don Juan," donde evoca la figura tradicional del seductor, transformada en los salones de la época:

Caballeros sin gloria,  
Sin capa y sin jubón,  
Reaniman tu memoria  
A través de un salón

No escalan los balcones  
Tras el prudente aviso,  
Para hurtar corazones  
Imitan a Narciso.

Las muchachas leídas  
De este siglo de hervor  
Se mueren de aburridas  
Sin un cosechador

...  
Y hasta hay alguna artera,  
Juguetera mujer,  
Que toma tu manera  
Y ensaya tu poder (PC 271-272)

Hay en estas estancias, una mirada que escapa a la de la "poetisa;" ni fragilidad, ni debilidad, ni sumisión. Las relaciones sexuales se muestran dentro de la economía seductor/ seducido como relaciones de poder. La poesía de Alfonsina Storni, identificada, en general, con un tono monocrorde sentimental, melodramático o trágico, contiene también, un vuelo de divertimento, igualmente rebelde y desarticulador del discurso masculino.

Su poesía última tampoco coincide demasiado con la identificación sentimental de su registro poético. Los poemas incluidos en Mundo de siete pozos (1934) y Mascarilla y trébol (1938), otros sueltos que no figuran en libros, ensayan una nueva dicción más objetiva, incorporadora de elementos que la retórica de su poesía primera hubiese descartado por antipoéticos: una oreja, una gallina, un diente, unos zapatos de piel de víbora. Una mirada nueva se dirige, desde estos poemas, a la ciudad, al paisaje del puerto, a los buques y define su modo de representación en otros términos. En el poema "Selvas de ciudad" por ejemplo, la monotonía de la repetición textual intenta reproducir la monotonía desasosegante del espacio de la ciudad, con un procedimiento que recuerda a la vanguardia:

En semicírculo  
se abre  
la selva de casas:  
unas al lado de otras,  
unas detrás de otras,  
unas encima de otras,  
unas delante de otras,  
todas lejos de todas. (PC 339)

La segunda voz de la escritora dibuja una historia poco resaltada, una subhistoria cuyo recorrido estaría dado por la relación de Alfonsina Storni con su poesía, no la historia entrelazada con su biografía como vida amorosa, en un sentido restringido, sino la historia de su posición de intelectual frente al discurso literario. Frente a ese discurso ella instaaura una respuesta personal que se destraba de las marcas masculinas, una respuesta propia,

asociada al incipiente discurso feminista que circula entonces en la sociedad argentina.<sup>13</sup> Hay una historia intelectual en la que a una mujer le resulta más costoso apartarse, en su escritura, de la imagen romántica del poeta, y todo la lleva a permanecer femenina y candorosamente recortada en los modales de la "poetisa". Un deseo se manifiesta en las palabras iniciales que prologan Languidez (1920): "otra ha de ser mi poesía de mañana", dice, estará marcada por "el abandono de la poesía subjetiva". La concreción de ese deseo comenzará a percibirse en sus dos últimos libros. En el prólogo a uno de ellos, Mascarilla y trébol (1938), intenta explicar la nueva dirección tomada por su poesía, aunque legitimándola subjetivamente: "cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí." Alfonsina intenta responder a las críticas que tildan su poesía como muy cerebral, que siguen esperando su poesía declamatoria. Cede pero también sospecha que las aclaraciones, casi como disculpas, son una trampa: "Y acaso este introito esté de más: es como si un corazón sensiblemente agitado y estallante se empeñara en querer certificar que las mareas que lo turban suben de sus legítimos torrentes" (PC 358). En los textos de Mascarilla y trébol no hay justificaciones, Alfonsina se dedica, por

---

<sup>13</sup> Para una historia del movimiento feminista en la Argentina, hasta mediados del siglo veinte ver: Marifran Carlson. Feminismo. The Woman's Movement in Argentinas from its Beginnings to Eva Perón.

ejemplo, a experimentar al modo de los pintores impresionistas, no de las "poetisas," el paisaje del Río de la Plata cambiándole el color, de poema en poema, con una cuidada precisión de matiz: "Río de la Plata en negro y ocre," "Río de la Plata en gris aureo," Río de la Plata en arena pálido," "Río de la Plata en celeste nebliplateado", "Río de la Plata en lluvia."

En la zona de impurezas de la poesía de Storni, donde una subjetividad femenina constantemente refiere a la estrechez de espacios otorgados socialmente a una mujer, la amenaza de la jaula o la trampa de la seducción en los salones, su segunda voz parece responder con el gesto propio de su escritura. En las referencias que circunscriben el lugar de enunciación de una escritora a principios de siglo, ella crea una segunda voz. Hay una historia de respuestas explícitas y una respuesta implícita en el mero acto de escribir, más allá de los significados a los que la escritura aluda. Escribir es responder abriendo espacios a aquella estrechez. En los resquicios que abren el humor, el divertimento y el dibujo más objetivo y despojado de los poemas en la última época, se puede leer a su vez, como una segunda voz, una historia amorosa no contada, no enunciada como tal: la de una escritora, la de una intelectual, en su relación íntima con las palabras. En esta historia, la segunda voz, entra en colisión con el lugar otorgado a la "poetisa," donde sólo cabe un yo femenino en una historia de

amor con un otro, con un sujeto masculino, no con el lenguaje.

### Alejandra, Alejandra

La mitología romana imaginaba a la Fama como un pájaro grotesco de mil bocas que de mil diferentes maneras podía otorgar favor o disfavor. La semiótica, una visión más contemporánea, le atribuye al mito como cualidad inherente la posibilidad de volver a contarse; ese poder de repetición que da origen a la multiplicidad de versiones y al mismo tiempo asegura su permanencia. Si la Fama, en el sentido clásico, y el mito, en ese sentido contemporáneo, han convocado en los últimos años la obra de Alejandra Pizarnik, frecuentemente lo han hecho apoyadas en dos modos estereotipados de acercamiento a su poesía que ambiguamente han otorgado favor y disfavor: la identificación de la escritora como suicida o como niña.

Basada en el suicidio una crítica literaria define la poesía de Pizarnik como "obra suicida," donde una supuesta tendencia vital al suicidio se identifica con el suicidio como fuerza temática y formalizadora de los poemas. Dice Graziano: "Pizarnik dio a la muerte la supremacía desde el principio: su obsesión suicida sostuvo su visión, dio forma a su arte, definió sus perímetros temáticos."<sup>14</sup> Más que

---

<sup>14</sup> Frank Graziano, "Una muerte en que vivir" 10.

lograr que los poemas adquirieran relieve textual a través de la lectura, el suicidio como foco resulta en la compactación de volúmenes y relieves, tanto como del significado que adquiere para quien escribe, una mujer en este caso, el logro de la escritura. Dice Pizarnik en un reportaje, refiriéndose a Los trabajos y las noches (1965):

Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poemas y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería.<sup>15</sup>

Esa "felicidad de encontrar" no es anulada por el enunciado que en los textos puede aludir al fracaso del encuentro con las palabras. La realidad del poema alcanzado puede leerse en diálogo con lo dicho y contradecirlo:

Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento. (IM 47) <sup>16</sup>

La creación poética implica aquí la esperanza de la configuración subjetiva, una autoconfiguración del yo que enuncia, pero el lenguaje es eterna búsqueda, eterno

---

<sup>15</sup> Entrevista con Martha Isabel Moia. "Con Alejandra Pizarnik: Algunas claves" 90.

<sup>16</sup> Las citas de los textos de Alejandra Pizarnik que correspondan a sus Obras completas se abreviarán OC, La última inocencia y Las aventuras perdidas se abreviarán respectivamente LUI y LAP, Extracción de la piedra de locura se abreviará EPL y El infierno musical IM.

diferir, que conduce a la imagen final de extravío. Lo dicho se enfrenta al poema concreto, convertido en un objeto extraño y paradójal: por un lado dice del fracaso, dice de la búsqueda inacabada del lenguaje, ese es su enunciado pero en el plano de la enunciación exhibe una victoria.

La escritura poética puede llevar al encuentro de "la palabra que sana" (IM 43); de la poesía como música o canto equivalente al agua para quien tiene sed: "su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta" (EPL 11). El poema también puede ser el encuentro de un conjuro contra el miedo:

Escribo contra el miedo. Contra el viento con  
garras que se aloja en mi respiración (IM 19).

El poema logra enfrentar lo dicho que es el miedo. El miedo queda suspendido por efecto del acto de escritura y es afirmación para el sujeto que lo enuncia. Desde este enfoque, su poesía puede percibirse como construida para vivir, no para morir.

En sus últimos años, Pizarnik se orientaba en otro sentido, sus textos registran el intento de algo distinto: dar cabida al humor y a la ironía que, por otra parte, es la característica recurrente mencionada por sus amigos cuando se refieren a su personalidad. En Textos de sombra y últimos poemas (1982), publicados póstumamente, se incluyen, por ejemplo, "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa" en un corpus que da cuenta de esa búsqueda, no demasiado cristalizada, de incorporar el humor, el juego, incluso la



obsценidad dentro de su universo poético. Por otra parte, si interesase, el dato concreto del suicidio de Pizarnik es dudoso, según opinión de personas cercanas.

El aniñamiento de las escritoras parece ser una constante en Hispanoamérica y aparece relacionado con el tópico literario de la mujer-niña que acentúa en la mujer amada o admirada, rasgos de inocencia y fragilidad.<sup>17</sup> El aniñamiento aparece como parte de los lugares comunes a los que recurre el discurso masculino. Delmira Agustini fue saludada como "niña" al arribar al mundo de las letras a la vez que ella misma firmaba sus cartas como "La Nena" y adoptaba, en ciertas ocasiones, una pose acorde. También Norah Lange cuando publica su primer libro de poemas es recibida como "niña" por los comentaristas hombres. La edad de las escritoras, generalmente, no tiene relación con el tratamiento.<sup>18</sup>

Dos niñas transitan la obra de Alejandra Pizarnik, la niña del espacio perdido e inocente de la infancia: "Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado" (LAP 36), y la niña cruel: "una niña que durmiendo asfixia a su paloma

---

<sup>17</sup> La literatura está plagada de ejemplos, tanto en narrativa como en poesía. Dos de ellos, en Hispanoamérica, se hallan en María de Jorge Isaacs y "la niña de Guatemala" de los famosos versos de Martí.

<sup>18</sup> Sylvia Molloy se ha ocupado extensamente del aniñamiento de las escritoras. Ver sus dos artículos: "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo" y "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini."

preferida" (IM 70). Las dos niñas constituyen un mismo elemento ambiguo y complejizador en su poesía. El personaje social aniñado, la nena surrealista que dibuja a la manera de Klee o de Miró, la poeta confundida con las niñas de sus poemas <sup>19</sup>, forman parte del estereotipo de Alejandra Pizarnik, y ser niña es también una autoconstrucción, una máscara que ella misma usaba, deliberada o dolorosamente. Nadie como ella consciente de la máscara. En una entrada de su Diario fechada el 18-3-61, dice:

Ya no me ampara mi cara de niña ... Dije chistes obscenos, como de costumbre, y varias cosas crueles, como de costumbre, pero nadie me sonrió con ternura, como pasaba antes, cuando asombraba con mi rostro de niña precoz y procaz. (Semblanza 250)

Búsqueda de afecto, salida del ensimismamiento, defensa, trampa; más allá de la conclusión a la que pueda llegarse, hacer de Alejandra Pizarnik, desde la mirada crítica, una nueva niña puede ser una manera de negarle el lugar de escritora y acomodarla en la cadena metafórica masculina que necesita subalternizar cuando marca diferencias de género.

---

<sup>19</sup> Al hablar sobre Alejandra Pizarnik, Antonio Aliberti señala el hecho de que "cueste imaginarla como una mujer de 50 años." "Las pérdidas y los ritos." La Razón 28 dic. 1986: 3. La nota se incluye en un suplemento cultural dedicado a Alejandra Pizarnik a cincuenta años de su nacimiento. Enrique Molina, el poeta más importante asociado con el Surrealismo en la Argentina, la llama "Niña predestinada a ser vista" o "Criatura fascinada y fascinante" en un prólogo de 1976. Ver "La hija del insomnio" en Alejandra Pizarnik, La última inocencia y Las aventuras perdidas 7-8. Alejandra Pizarnik había muerto en 1972, a los treinta y seis años de edad.

La niña maldita o la niña inocente de sus textos, también el personaje real que juega con el azar de los cadáveres exquisitos, las que transitan su poesía y se ejercitan en su vida complementan a veces un intento de explicación de su obra a través de la poética surrealista. Su admiración por Artaud, por Lautréamont, las referencias en sus poemas a los Cantos de Maldoror, por ejemplo; el contacto con los surrealistas como André Pieyre de Mandiargues durante su estancia en París entre 1960 y 1964, son algunos de los datos que también cuentan al establecer su relación con el Surrealismo. La relación suele hacerse extensiva a los poetas malditos y al gesto vital autodestructivo que se ve en ellos.<sup>20</sup> Sin embargo, más allá de "un surrealismo innato"<sup>21</sup> como ella definía sus coincidencias, la influencia parece un dato más que puede parcialmente despejar ciertas zonas poéticas o explicar en parte actitudes vitales. No hay en sus poemas un onirismo desatado, una búsqueda de ruptura liberadora desde el mundo de los sueños, sino algunas imágenes oníricas ajustadas,

---

<sup>20</sup> Dice Cristina Piña refiriéndose a Pizarnik: "su estética literaria--que la inscribe en la tradición de poetas que como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron a la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera ética--llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito éste que culmina con la muerte--real o metafórica, voluntaria o accidental--como gesto extremo ante la imposibilidad de unir vida y poesía." Cristina Piña, Alejandra Pizarnik 19.

<sup>21</sup> Entrevista con Martha Isabel Moia, 90.

trabadas al texto. La escritura de Pizarnik excede con su exactitud y con su intimismo la imaginería surrealista y deja lugar a la pasión por la búsqueda de la palabra insustituible, única. Su manera de corregir no podría asimilarse a la escritura automática, ni a ningún otro recurso que no implique la duda, la mayor desconfianza hacia el lenguaje:

lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero una hoja de papel a un muro y la contemplo, cambio palabras, suprimo versos. A veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como una llamada ritual. Agregó que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado. (Citado por Cristina Piña 161)

El texto admite el juego de azar, la llamada ritual pero también o sobre todo, la construcción, el hacer, el probar una u otra palabra, la supresión, la variación, la tachadura, la opción que requiere lucidez. La escritura es una pasión que busca la visión de "las noches," esa oscuridad, ese límite de peligro que inunda la enunciación poética de Pizarnik pero que también requiere la artesanía de "los trabajos."<sup>22</sup> El espacio poético diurno de la escritora, el de los trabajos, es el que se borra tras la imagen de la suicida y el añiñamiento, como un espacio que

---

<sup>22</sup> Las comillas aluden a uno de sus libros, titulado precisamente Los trabajos y las noches (1965).

se escamotea o que se niega sin puesta en escena. Algo inusual resulta, por ejemplo, una fotografía de Sara Facio donde se ve a Pizarnik en su escritorio, en su mesa de trabajo, frente a su máquina de escribir y sus papeles; a un costado parte de su biblioteca. A veces una simple imagen como ésta que coloca a la escritora en "el cuarto propio," puede desbalancear estereotipos, suprimir maquillajes y metáforas, sugerir la consideración de otro dato, hacer que el mitológico pájaro de la Fama otorgue voz adulta.

### La viajera en el desierto

Desde sus textos, la voz poética de Pizarnik traza una topografía de ausencias y silencios, desiertos precariamente poblados que repentinamente por obra de la escritura pueden aureolarse. "Un jardín, hay un jardín" (IM 18); un "espacio ausente y azul" creado por unos ojos (IM 53), un silencio "de oro" (OC 271), un silencio "pleno de formas y visiones" (IM 47). Ausencia y silencio relampaguean rechazados como negación, puestos a hablar en el poema se transforman en lugares provisorios, en espacios habitables.

El lenguaje, el poema será para Pizarnik el lugar privilegiado por su recorrido insistente a través de ausencias y silencios. El poema se asociará a un paisaje desértico. "Las palabras no hacen el amor (le responderá intertextualmente a André Breton) hacen la ausencia" (OC 63).

El poema se dirá aunque no tenga sentido, no tenga destino,<sup>23</sup> no pondrá negro sobre blanco sino negro sobre negro: escribirá la noche, palabra por palabra escribirá la noche.<sup>24</sup> El poema será un margen, "una mirada desde la alcantarilla" (OC 212), será una casa a la que se le vuela el tejado.<sup>25</sup>

La búsqueda de lenguaje será para Alejandra Pizarnik la búsqueda de un yo, la configuración de una subjetividad propia. ¿Yo poético, ficcional? ¿yo vital?, es casi imposible deslindarlo en su poesía con fronteras claras. Escribir es "ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí"(IM 19). Despacito, en contacto constante con la zona de ausencia y de silencio, la voz poética busca un yo. El yo buscado desde el poema no encuentra una voz única y reveladora, sino una multiplicidad de voces: "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (IM 13). El yo no encuentra tampoco una identidad estable, va a adquirir muchas caras, muchas figuras con diferentes nombres, siempre en femenino: "la naufraga," "la viajera," "la peregrina," "la emigrante," "la extranjera," "la volantiner." En estas

---

<sup>23</sup> "Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino" (OC, 269).

<sup>24</sup> "Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra escribo la noche" (EPL 13).

<sup>25</sup> "cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo" (OC 269).

"ellas" con nominaciones anónimas, en esas terceras personas constituidas de adjetivos sustantivados, Pizarnik afirma repetidamente una cualidad: la errancia. Ellas son ambuladoras que intentarán dar cuenta de una desconocida primera persona, el desconocido yo, la desconocida Alejandra. En "Sólo un nombre" (LUI 27), uno de sus primeros poemas, el yo queda enfrentado a su manifestación múltiple y fragmentada, representada por simple repetición del nombre propio:

Alejandra, Alejandra  
debajo estoy yo  
Alejandra

El poema grafica un arriba, una superficie y un abajo; contrasta la repetición, las muchas Alejandras del comienzo, con el yo (¿el verdadero?) en el fondo, al final, donde hay "sólo un nombre."

La voz encuentra voces, el yo encuentra personajes múltiples, máscaras en femenino, muchas identidades pero con un cercano parentesco que las vuelve poco diferenciables. Una misma identidad pero fluctuante, excéntrica, inestable, en su cuerpo hecho de ausencias y silencios. Ausencia y silencio, signo negativo, carencia, tachadura; nada más fácil de asociar a una mujer, nada más difícil de hallar en el texto de una mujer fuera de la retórica del lamento y la autocompasión. "Cúdate de mí amor mío/ de la silenciosa en

el desierto/ de la viajera con el vaso vacío/ y de la sombra de su sombra" (OC 202). Pizarnik sale de aquella retórica, abre líneas de fuga, niega la negación con poderes enormes: el poder de nombrar, el poder de errar.

Tomar la palabra es para Pizarnik partir de algún sitio, de donde fuere: "Partir/ en cuerpo y alma partir" (LUI 23), es emigrar, es un acto de errancia, de vagabundeo. La cartografía que ofrece el lenguaje es insegura, los lugares silenciosos e inhóspitos; explorar el lenguaje es explorar el desierto: "si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré?" (OC 63). Dramáticamente recorrido por la voz poética el lenguaje es ausencia de referente y a la vez proyección, espejismo de ese referente. Deleuze y Guattari, al ver el movimiento de desterritorialización en la literatura de Kafka, decían: "Hablar y sobre todo escribir es ayunar."<sup>26</sup> El ayuno de Pizarnik es el de la viajera con el vaso vacío, la que vaga en el desierto, la nómada en sitios desterritorializados por el silencio y la ausencia. Pero

---

<sup>26</sup> Decían además en el mismo apartado: "¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce o conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?." Gilles Deleuze y Félix Guattari, Kafka. Por una literatura menor 33. Cuando estos autores hablan de "lengua mayor" puede ampliarse a un sentido de cultura mayor o central.



ella emprende el viaje con nombres de mujer, con esos adjetivos vueltos sustantivos, con esa cadena de terceras personas femeninas, con nombres y pronombres de mujer. Nunca antes una escritora había insistido tanto en este punto. Desierto también el de la literatura argentina (incluso en los sesenta), donde el yo casi exclusivamente refiere a un él.

Configurar un lenguaje es para Pizarnik, configurar un yo individual, no universal, femenino, no masculino. La búsqueda y configuración del yo es llevada a cabo en la mayor intemperie, la de la poesía, en la mayor inseguridad, la del pronombre femenino en tercera persona, en primera persona. El lenguaje es para Pizarnik una zona de conflicto, siempre se está a la intemperie con las palabras, nunca es un territorio constituido, consolidado o cristalizado sino arenas movedizas, espejeantes, tierras pantanosas. En el lenguaje duramente se obtiene algo: agua, pan que no dan de beber ni de comer. El sujeto que se constituye en ese lenguaje nunca adquiere una figura definitiva, se multiplica, se diversifica, configura su inestabilidad. La imagen de emigrante, de extranjera, de viajera en el desierto, más que la imagen de niña o suicida, la imagen que sostiene una voz exploradora de silencios y ausencias es la que constituye su doble voz; una voz que se incorpora como singularidad, a un discurso de mujer en la poesía argentina.

CAPITULO 5  
IRENE GRUSS: EL DISCURSO  
MASCULINO COMO OBSTACULO

Inicialmente el nombre de Irene Gruss se encuentra ligado a poetas que sin constituir un grupo homogéneo, sin tener una revista o medio frecuente que haya identificado sus ideas, han sido constantemente asociados a la llamada generación del setenta.<sup>1</sup> Gruss, junto a Jorge Aulicino, Guillermo Boido, Santiago Kovadloff, Daniel Freidemberg, entre otros, integró la antología Lugar común (1981)<sup>2</sup> donde, desde el prólogo, Kovadloff perfilaba entre los participantes, puntos de coincidencia en los modos de concebir la poesía. Como característica saliente puede marcarse un cuidado de la forma que ha sido considerado una reacción frente a la poesía social y política que en la generación anterior, la del sesenta, muchas veces priorizaba ideas por sobre la eficacia poética. La voz de Irene Gruss, sin embargo, se va individualizando y cobrando autonomía de este grupo de poetas (que nunca fue un grupo en sentido

---

<sup>1</sup> Para un análisis de esta generación ha sido citado al trazar el mapa de la poesía argentina en los ochenta, el artículo de Andrés Avellaneda, "Poesía argentina del setenta."

<sup>2</sup> Los poetas allí incluidos eran: Guillermo Boido, Daniel Freidemberg, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, Marcelo Pichon Rivière, Francisco Muñoz, Jorge Ricardo e Irene Gruss.

estricto) y encuentra una inusual difusión, por ejemplo a través de la publicación frecuente de sus poemas, entre 1987 y 1991, en el suplemento cultural del diario Clarín. La singularización de su voz está ligada al proceso de maduración de una primera voz que adquiere reconocimiento, pero además, aunque menos valorizada, a una segunda voz. Su segunda voz es la que surge de una enunciación acentuada en referentes que corporizan en la escritura poética a un sujeto mujer y es también la que vocaliza en contrapunto con un discurso masculino.

La antología Lugar común constituye su primera inclusión en un libro, pero los poemas de Irene Gruss reunidos bajo el título de Lejos de la palabra habían obtenido en 1975 el Premio Municipal a obra inédita otorgado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. La publicación del primer libro individual tardó en llegar y al editarse con el agregado de nuevos poemas reemplazó aquel sugestivo título: Lejos de la palabra, por el de La luz en la ventana (1982).<sup>3</sup> El sentimiento de lejanía de "la palabra," sin embargo, tal como fue avisorado en ese título, que quedó luego tachado y reprimido, al decidirse la publicación, será uno de los núcleos conflictivos y constantes en su producción.

---

<sup>3</sup> Irene Gruss tiene tres libros publicados. La luz en la ventana. Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro, 1982. El mundo incompleto. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987 y La calma. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

Situarse lejos de la palabra no significará para Gruss, el silencio, sino la puesta en discurso de un universo de autorrepresentación que contrasta con la textura referencial más habitual de los textos coetáneos firmados por poetas varones. Gruss poetiza constituyendo una iconografía de caños rotos, telas de arañas, juegos entre madre e hijos y de quehaceres domésticos como el pelar papas o el lavado de ropa a mano. Actividades y objetos que dirigen la atención dentro del cotidiano "estar en casa", esa permanencia en el ámbito privado con lo que para una mujer puede traer de felicidad y de autoinmolación. Los poemas de Gruss buscan, sin embargo, suspender la identificación del espacio doméstico con la lejanía de la palabra, su intento será el de recuperación de la palabra sin evadir la materialidad de ese hábitat.

Uno de los poemas incluidos en La luz en la ventana, lleva como título una cita de la narradora Liliana Heker: "Era lo que Diana más temía: que la realidad irrumpiera" y dice:

Consecuente, ella empezó a lavar su ropa.  
 Puso agua en un balde  
 y agitó el jabón, con un sentimiento ambiguo:  
 era un olor nuevo y una nueva certeza  
 para contar al mundo.  
 "Mirar cómo se rompen las burbujas, dijo  
 no es más extraño que mirarse a un espejo."  
 Creía que hablaba para sus papeles  
 y se rió, mientras tocaba el agua.  
 La ropa se sumergía despacio, y  
 la frotaba despacio, a medida que  
 iba conociendo el juego.  
 Decidida,  
 tomó cada burbuja de jabón

y le puso un nombre; era  
lo mejor que sabía hacer hasta ahora,  
nombrar, y que las cosas  
le estallaran en la mano.

Una escritura poética se conforma aquí y se autorrefiere metaforizada con extraños materiales y actividades. Dice la voz poética luego de oler el jabón y hacer que se disuelva en el agua: "era un olor nuevo y una nueva certeza/ para contar al mundo". Lo novedoso del olor puede referir sólo a una experiencia particular, personal en principio, pero esa experiencia se contacta además, con un hecho particular en un sentido literario: la entrada al espacio de representación en forma de verdad objetiva y valiosa, de "certeza" dice el texto, de referentes que tan estrechamente se relacionan con las actividades de una mujer en el espacio doméstico. Esa actividad tan carente de reconocimiento (lavar la ropa), ese material (polvo jabonoso), tan poco imantado por la exploración significativa en poesía, brillan como palabra poética en este poema desde una voz de mujer. La palabra poética de Gruss consigue serlo al abrirse en su significación, al conseguir ambigüedad, es decir multiplicidad de sentido, desde este sitio específico. "Mirar cómo se rompen las burbujas, dijo no es más extraño que mirarse a un espejo", el espejo de las burbujas reemplaza al tradicional espejo de la mujer en su arreglo personal, el espejo de las burbujas reemplaza al espejo literario donde el topos de la identidad constantemente se desarrolla. Es una palabra poética,

ambigua como el "sentimiento ambiguo" de la mujer que lava y que no solamente lava, sino que con su reflexión fuga del mero movimiento, de la simple acción objetiva. Lavado y jabón irrumpen literariamente como si, a través de ellos, la voz encontrase un nuevo espejo, una nueva forma de identidad, como si se los descubriese en una posibilidad simbólica que es la que se concreta a través de esta escritura.

La escritura autorreferida en este poema se postula ambiguamente, con el doblez de una estrategia; por un lado, se muestra como una travesura gozosa: "Creía que hablaba para sus papeles y se rió, mientras tocaba el agua." Un juego insignificante, hacer como que se habla para los papeles, para la letra escrita, literaria y valiosa, pero afirmando luego, que nada que dé nombre a las cosas puede ser insignificante, sobre todo, habría que agregar, si quien da nombre enuncia en una situación de mujer. Desde el poema, la escritura se asocia metafóricamente con las pompas de jabón, cada palabra es como una de esas burbujas fugaces que estallan en la mano. Una escritura de mujer, puede concluirse, se hace con materiales efímeros y descartables de lo considerado importante, se desplaza fuera de los discursos que dan sentido y nombres permanentes a las cosas. Pero esta mujer "consecuente" y "decidida" de cualquier modo intenta hacerlo, aunque sea al resguardo de una forma de destino, que carga la ambigüedad de la tragedia, algo

estalla y destruye, pero trafica el goce, algo estalla porque puede decirse, verbalizarse y entrar al discurso: "era/ lo mejor que sabía hacer hasta ahora,/ nombrar, y que las cosas/ le estallaran en la mano."

El acto de escribir asociado a la actividad de lavado y asociado a una cuidada artesanía con diferentes pasos (tomar el balde, agitar el jabón, sumergir despacio la ropa) va mostrando un "juego"; el acto de escribir se compone de una serie de actos mínimos y gratuitos como los de un juego, como los de los quehaceres. Pero al escribir se puede hacer estallar las cosas como al lavar estallan las burbujas; su acto doméstico en apariencia, se carga de peligro. Nombrar es una actividad riesgosa, implica una violencia asociada con la violencia primigenia de dar nombres, separar del caos originario, diferenciar. Queda planteado en el poema un peligroso juego de ida y vuelta, de interrelación entre realidad y escritura. Si la realidad, mencionada en el título, es tan temible que puede irrumpir en la escritura, también desde la escritura se la puede hacer estallar.

Este poema, junto a otros de Irene Gruss, como "Gracia," donde las manchas de tinta en las manos de una escritora conviven con las manchas que deja el pelar papas y batatas, dan cuenta de una construcción de género altamente significativa. La construcción mantiene en apariencia, la división tradicional de roles sexuales; éstos sin embargo resultan cuestionados por un desplazamiento de significados.

Dentro del rol mujer/ ama de casa y dentro del campo semántico que le es propio, se puede también construir una palabra restallante y una arriesgada voz literaria. Una voz que conoce los riesgos de la escritura y por eso desafía con una bomba en la mano, que en realidad es sólo una pompa de jabón, sólo una palabra. Sólo una palabra y nada menos que una bomba. La ambigüedad del poema estalla finalmente y también su treta, su inicial inocencia.

Una realidad con referentes históricos más explícitos aparece a través del mismo acto de lavar ropa, en el poema "Mientras tanto" incluido en su segundo libro El mundo incompleto (1987):

Yo estuve lavando ropa  
mientras mucha gente  
desapareció  
no porque sí  
se escondió  
sufrió  
hubo golpes  
y  
ahora no están  
no porque sí  
y mientras pasaban  
sirenas y disparos, ruido seco  
yo estuve lavando ropa,  
acunando,  
cantaba,  
y la persiana a oscuras.

Hay en este poema una mirada hacia el acontecimiento histórico desde el espacio privado, desde la domesticidad más conservadora que recluye a la mujer en el hogar y en el cuidado de los hijos. Irónicamente, ese espacio sacralizado por los valores patriarcales se convierte en espacio de



resistencia por obra de una voz que no acepta totalmente la reclusión, que sabe lo que ocurre fuera de la casa y se permite reflexionar sobre la historia. Al mismo tiempo la persiana a oscuras, imagen del confinamiento y la vida puertas adentro, también logra resguardar a los hijos y desplazarlos del escenario de la muerte. No hay acto heroico sino un espacio fisurado que interconecta la historia con mayúsculas y la historia con minúsculas.

Podría relacionarse este poema con la irrupción dentro de la actividad política de los años de dictadura militar (1976-1983) de las "Madres de Plaza de Mayo." Las "madres" hacen resonar sus voces en la calle, deciden salir del ámbito doméstico para reclamar por sus hijos desaparecidos, pero lo hacen agitando un elemento que los valores tradicionales patriarcales no les pueden negar y deben respetar, si son coherentes con sus construcciones simbólicas, son madres. En este contexto histórico-político, como en el poema citado, se produce, de diferentes maneras, en la plaza pública y en la privacidad del hogar, una resemantización del rol tradicional asignado, al transformarlo en sitio de resistencia. No sólo el grito, el reclamo público de la consigna es político, una canción de cuna, vista no en su contenido sino como acto de enunciación, también puede serlo.

En los poemas analizados se planteaba cómo una voz de mujer puede desafiar el discurso poético mediante una

operatoria de representación que pone a funcionar, un espacio oscuro, indiferenciado haciendolo brillar en sus posibilidades significativas. En el poema "Mutatis mutandi," incluido en El mundo incompleto, la voz poética dialoga con un interlocutor plural, lectores o escritores de novelas policiales y de aventuras, con los cuales intenta un ajuste de cuentas.

Por favor no sufran más  
 me cansa,  
 dejen de respirar así,  
 como si no hubiera aire  
 dejen el lodo, el impermeable,  
 y el vocabulario,  
 me cansa,  
 la mujer  
 deje de tener pérdida ese chorro sufriente,  
 los padres dejen el oficio de morir,  
 el daiquiri o el arpón  
 en el anca, y aquel perfume matinal,  
 la Malasia,  
 y el Cristo  
 solo como un perro,  
 y al amor como  
 un fuego fatuo,  
 y a la muerte,  
 déjenla en paz,  
 me cansa,  
(¿algo ha muerto en mí?"  
tanto mejor).  
 Así que,  
 valerosos,  
 amantes,  
 antiguos,  
 huérfanos maternos que acurrucaron  
 al mundo  
 después  
 de la guerra,  
 dejen el rictus,  
 oigan  
 y despídanse,  
 por primera vez  
 sin grandeza.

Elementos metonímicos de ciertos géneros literarios construyen el poema. El impermeable, metonimia de la novela policial; el daiquiri y el arpón, de ciertas novelas de Ernst Hemingway (El viejo y el mar, Islas en el golfo). La Malasia remite a las novelas de Emilio Salgari; alusiones, estas últimas, que se asocian con la novela de aventuras. Los referentes literarios utilizados identifican dos géneros codificados por un discurso masculino, escenarios ideales para el despliegue de la fuerza física, la virilidad; o bien el alarde racional, la lógica que resuelve los casos, la sagacidad mundana del detective de novela negra. Pide la voz poética también dejar el discurso autocompasivo y lamentoso donde se incluye a la mujer percibida, o ella misma situada, como víctima: "la mujer/ deje de tener pérdida ese chorro sufriente." El poema de Irene Gruss dice en otro momento "(¿algo ha muerto en mí?:/ tanto mejor)." El cansancio, la muerte de algo, quizá de esos interlocutores que nombra en el poema como "valerosos,/ amantes,/ antiguos," dan cuenta de la imposibilidad, por parte de la voz poética, en mucho identificada con la escritora, de compartir con ellos el mismo discurso (el "vocabulario," dice ella). Lo que produce cansancio es cierto lenguaje, cierto vocabulario, y el deseo que lo impulsa. Cansa la literatura como codificación estereotipada de gestos y actitudes. El poema inscribe como pedido o exigencia, el deseo de que el discurso masculino que ponen en circulación la novela

policial o la de aventuras, deje de ser un intertexto privilegiado. En el lenguaje de "ellos" hay un lenguaje objeto a partir del cual la tarea de escribir sería una continuación. La mujer que toma la palabra, la escritora que se plantea la escritura desde sí misma, no puede usar como suyo ese discurso, ni crear significaciones a partir de ese campo semántico. Podría inferirse su lenguaje como contrapartida, lenguaje de búsqueda, de autoconstitución, lenguaje sujeto. El discurso de mujer para constituirse necesita aquí partir de una negación, la de las formas codificadas en lo falsamente neutro y universal, necesita salir de una economía pautada masculinamente, la economía de lo mismo. En este texto de Irene Gruss se perfila un discurso de mujer en un diálogo muy tenso, violento por momentos, con ese otro discurso que no la deja entrar en su lógica, en su transparencia, que la vuelve opaca, que la expulsa de una tradición literaria. El discurso de mujer para constituirse necesita negar el discurso literario codificado en la masculinidad, necesita partir de una negación, la de las formas codificadas en lo falsamente neutro y universal o decididamente masculino.

Dos movimientos complementarios, como dos fuerzas, aparecen en los poemas de Irene Gruss. Por un lado, afirman con palabra poética un universo de autorrepresentación, como surgía en la escena del lavado de ropa, y por otro, enfrentan el discurso masculino cuando es obstáculo para la

voz propia. Dos movimientos que aunados proyectan un discurso de la diferencia.

Teresa de Lauretis en Alicia ya no<sup>4</sup> se ocupa desde una perspectiva feminista de lo que llama "política de la autorrepresentación" y menciona la posibilidad de estrategias que desafíen "un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en las formas bien establecidas de enunciación y recepción." Esas estrategias de enunciación que plantea Gruss al afirmar el espacio doméstico como referente de la actividad de escribir o al enfrentar el discurso masculino que rige ciertos géneros literarios, acuerdan con lo subrayado por de Lauretis. Si a su vez desde la lectura se pone en foco la tensión discursiva instalada en el enunciado poético se puede observar el poder desestabilizador de un discurso distinto que niega y desarticula. Es un discurso de la diferencia que se perfila al intentar imprimir en la escritura el sello de una subjetividad, tradicionalmente desplazada "lejos de la palabra."

---

<sup>4</sup> Teresa de Lauretis, Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine 18.

## SELECCION DE TEXTOS

## Lejos de la palabra

Estoy lejos de la palabra.  
 Vuelvo de asombrarme y empezar  
 a amar lo maltrecho, lo trunco,  
 y sin embargo, ya ni siquiera puedo decir  
 que estoy tan lejos,  
 que reniego  
 de la palabra y el presente;

ahora  
 la luz me denuncia  
 como a la sombra

(de La luz en la ventana 53)

"Era lo que Diana más temía: que la realidad irrumpiera"

Liliana Heker

Consecuente, ella empezó a lavar su ropa.  
 Puso agua en un balde  
 y agitó el jabón, con un sentimiento ambiguo:  
 era un olor nuevo y una nueva certeza  
 para contar al mundo.  
 "Mirar cómo se rompen las burbujas, dijo  
 no es más extraño que mirarse a un espejo."  
 Creía que hablaba para sus papeles  
 y se rió, mientras tocaba el agua.  
 La ropa se sumergía despacio, y  
 la frotaba despacio, a medida que  
 iba conociendo el juego.  
 Decidida,  
 tomó cada burbuja de jabón  
 y le puso un nombre; era  
 lo mejor que sabía hacer hasta ahora,  
 nombrar, y que las cosas  
 le estallaran en la mano.

(de La luz en la ventana 66)

## Mientras tanto

Yo estuve lavando ropa  
 mientras mucha gente  
 desapareció  
 no porque sí  
 se escondió  
 sufrió  
 hubo golpes

y  
 ahora no están  
 no porque sí  
 y mientras pasaban  
 sirenas y disparos, ruido seco  
 yo estuve lavando ropa,  
 acunando,  
 cantaba,  
 y la persiana a oscuras.  
 (de El mundo incompleto 17)

### Gracia

El perfil de mis dedos  
 está manchado de pelar papas, batatas,  
 de nicotina y  
 de limón,  
 de polvo y azuleno,  
 todo cubierto y de perfil, por  
 tinta,  
 todo imborrable  
 y tinta.  
 (de El mundo incompleto 39)

### Mutatis mutandi

Por favor no sufran más  
 me cansa,  
 dejen de respirar así,  
 como si no hubiera aire  
 dejen el lodo, el impermeable,  
 y el vocabulario,  
 me cansa,  
 la mujer  
 deje de tener pérdida ese chorro sufriente,  
 los padres dejen el oficio de morir,  
 el daiquiri o el arpón  
 en el anca, y aquel perfume matinal,  
 la Malasia,  
 y el Cristo  
 solo como un perro,  
 y al amor como  
 un fuego fatuo,  
 y a la muerte,  
 déjenla en paz,  
 me cansa,  
(¿algo ha muerto en mí?"  
tanto mejor).  
 Así que,  
 valerosos,

amantes,  
antiguos,  
huérfanos maternos que acurrucaron  
al mundo  
después  
de la guerra,  
dejen el rictus,  
oigan  
y despidanse,  
por primera vez  
sin grandeza.

(de El mundo incompleto 27)

### Mujer irresuelta

Yo quisiera, como Gauguin, largar todo e irme  
dejar mi familia, la no tan sólida  
posición  
e irme a escribir a alguna isla  
más solidaria.  
Esa tranquilidad de Gauguin,  
permanecer en una isla  
tan calurosa, donde las mujeres  
escupen resignadas  
carozos de fruta silvestre.

(de El mundo incompleto 49)

### Larga distancia

Perras  
la mujer es como una dulce perra  
a la espera siempre  
busca y espera confiada  
el portazo o  
una maravilla.  
Perra mira con sus ojos dulces  
la venganza, la prepara  
despacio, elabora  
su inocencia cruel  
qué pretende  
la mujer.

(de El mundo incompleto 55)

### Oración de la pobre

Pobre de la intranquila  
de la consecvente  
de la que no satisface su



pedido, ah pobre de la  
 inquieta  
 de la cumbre borrascosa,  
 de la azucena  
 marchita en el vaso,  
 pobre de la que espera  
 de ida y de vuelta  
 pobre su oración  
 de pobre,  
 Pobre la que se rebela  
 ay de esa oración  
 de la rebelión  
 de la Pobre.  
 La fantasmagoría de  
 pobre la mujer,  
 pobre la soledad,  
 la poca virtud  
 la poca acción  
 del llanto.  
 Pobre la que no puede  
 hacer novela  
 ni film  
 ni realidad  
 con la pobreza.  
 Pobre la que se rebela, y  
 guay con la rebelión,  
 pobre inquieta.

(de El mundo incompleto 53-54)

### **Tercera persona**

Tiene problemas con su lenguaje:  
 Habla y no se le entiende,  
 escribe y no se le entiende.  
 Ironiza, da todo  
 por sentado, cree que lo que ve  
 es simple,  
 claro,  
 nada fácil para traducir.  
 Por ejemplo, mira la luz  
 natural:  
 la conmoción no le basta.  
 Pide un vínculo,  
 no sabe, no puede retener  
 sólo palabras  
 ni solamente  
 hechos,  
 luces,  
 delicadas luces.

(de El mundo incompleto 13)

CAPITULO 6  
TAMARA KAMENSZAIN:  
UN BARROCO CON BRILLOS DE LA CASA

La escritura de Tamara Kamenszain<sup>1</sup> se encuentra ligada a una de las zonas que define a la poesía contemporánea en la Argentina, el neobarroco. Su nombre suele incluirse dentro de esta tendencia, junto al de otros poetas importantes, por ejemplo, Nestor Perlongher, Arturo Carrera y Héctor Picoli. Pero desde sus textos es posible leer una segunda voz como rasgo diferenciador del resto de los escritores neobarrocos. Dos de sus libros, La casa grande y Vida de living remiten desde el título al espacio privado de la casa; desde ellos, así como desde los ensayos de El texto silencioso, se genera una resimbolización del mundo doméstico.

La casa grande refiere al lugar de origen, la casa de infancia que se asocia al territorio más amplio del país, datos que cobran importancia si se tiene en cuenta que, en su mayor parte, este libro fue escrito durante la

---

<sup>1</sup> Tamara Kamenszain nació en Buenos Aires en 1947, estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Es autora de: De este lado del Mediterráneo. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973; Los no. Buenos Aires.: Sudamericana, 1977; El texto silencioso. México: UNAM, 1983, que se abreviará ETS; La casa grande. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, que aparecerá abreviado en este trabajo: LCG y Vida de living. Buenos Aires: Sudamericana, 1991, que se abreviará: VDL.

permanencia de la escritora en México, mientras transcurrían en Argentina los años de la dictadura militar. Vida de living en principio alude a la vida en el estar de la casa, en el espacio que se dispone para la vida privada, la vida con los más cercanos, pero puede verse además, como imagen de la Argentina de los '80. Paisaje interior acabado en el poema que cierra el libro con los esposos sentados en los sillones del living y "Anochecer de un día agitado" como música de fondo. Living donde el día agitado fueron los '60 con el rock de los Beatles y fueron los años del llamado Proceso militar con su razia de muerte: "ESE PAR/ que hundido en los resortes del tiempo/ soportó el peso de los amigos/ muertos viviendo aquí/ en el living de esta charla" (VDL 48).

La casa grande y Vida de living parten del ámbito privado de la casa para luego abrirse a través de sus conexiones metafóricas a espacios más amplios, más abarcadores. La casa grande es la casa de los ancestros, inmigrantes judíos, y es el país propio al que se regresa. El living es el lugar puesto a salvo, después de los años de plomo, un espacio para vivir y convocar ausencias. Los lugares de la casa se transforman en zona engarzada con el espacio más amplio del país y con el tiempo de la memoria. La casa deja de ser un sitio claustrofóbico y se vuelve sitio de enfoque hacia lo abierto, los anteojos con los cuales mirar hacia afuera. En los dos libros queda marcada

la abertura, la zona de pasaje entre el afuera y el adentro: Dice Kamenszain en La casa grande: "Vital es el ojo dibujado, un/ cuadro de interiores con ventana/ que por la vista filtra lo que pasa/ en el dibujo, afuera, de la casa"(13). Un vital revela aquí, a través de la visión, la posibilidad de unión entre el interior y el afuera. Dice luego: "Viaja en su pulsión/ púber esta escena avitalada. De/ la ensimismada reclusión más allá,/ el otro croquis, el mundo, quiere ver". El vital revela la atracción por el mundo exterior, colocada desde la óptica de la adolescente (desde una "pulsión púber"). Pero también, a través del poema queda revelada la propia atracción por el vital, por "la escena avitalada," por aquello que quiebra la distancia entre el afuera y el adentro y libera de la reclusión. De manera similar en Vida de living, el bar de la esquina permite un desdoblamiento de la casa: "Por el bar de la esquina se desdobla/ y entra mi casa en contubernio/ con la calle" (15). La ventana de ese bar de la esquina, e incluso el propio bar, será como el vital de aquel otro poema: "Mojada de servilletas rayo/ tu mesa que nunca pregunta si/ salgo de mí o me cuelo en el deslinde/ de ese afuerear adentro con ventana"(15). Nuevamente el deseo de quebrar la reclusión, situarse en el límite, suspender la separación de zonas, a través de "ese afuerear adentro."

El mismo movimiento que intenta pasajes puede verse a través de los quehaceres domésticos. En los textos poéticos

de Kamenszain, los referentes de una cultura doméstica, tradicional dominio de mujeres, se modifican en sentidos inesperados, salen de su lugar de origen, de la casa, de la madre, a través de las nuevas relaciones que proponen las metáforas. Una manga que se cose puede transformarse en una especie de túnel del tiempo: "Vértigo encimado entre costuras/ hoy está tironeando el parecido/ de la manga que entuba ese pasado" (LCG 37). Las vivencias, las imágenes de la infancia forman un mundo a partir de una tela estampada: "Al estampado de la infancia/ un cuerpo mínimo lo espesa" (LCG 11). Una boca silenciada por la muerte, está cosida: "Cosida con los puntos de su trazo/ la boca de la muerte está cerrada" (LCG 31). El maniquí se convierte en un "mutante" (LCG 19) y el ropero en una "caja negra" (LCG 19). La utilización metafórica de elementos afines a la actividad de la costura en estos ejemplos, crea textos que van hilando una cadena significativa familiar dentro de una cultura de mujeres, más que a una cultura literaria.

Las tareas de la casa le otorgarán a Kamenszain, además, una manera de leer la literatura. En su libro de ensayos El texto silencioso dirá: "Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir" (77). Las maneras de realizar los quehaceres domésticos son, por analogía, características de la tarea de escribir: la costura que trabaja con el derecho y el revés de las telas se asocia en el trabajo escritural al ojo que se detiene

para "ver las construcciones por su reverso" (ETS 81). El acto de escribir se identifica, como el de coser o bordar, con "el trabajo inútil y callado para conseguir engarces nuevos" (ETS 81). El cuidado por el detalle en la limpieza o en la atención de los hijos, genera esa "obsesividad artesanal" (ETS, 77). Pero estas "maneras" de escribir, que son maneras de hacer transmitidas silenciosamente, en la "plática" y el "cuchicheo" de madres y abuelas, no son maneras que se circunscriban a las escritoras, según Kamenszain. El escritor barroco más importante en Latinoamérica, José Lezama Lima es, por ejemplo, referencia recurrente del trabajo silencioso y artesanal que produce los textos. En uno de los ensayos, "Bordado y costura del texto" (ETS 75-82), se crea una especie de utopía de origen, en la que la madre transmite los secretos de la escritura sin referirse específicamente a ella, sin darle ese nombre. Lo doméstico, tarea y modo de transmisión, se despoja de la devaluación que se le adjudica dentro de la sociedad moderna y se resemantiza en esa utopía. La escritora Tamara Kamenszain fabricará una escritura con los mismos materiales que la lectora ha detectado en otros escritores, con esa artesanía y ese silencio que pide un reconocimiento materno, una exploración diferente de la casa. Así, sus textos poéticos y teóricos implican el desarrollo de una misma poética donde la utilización metafórica de referentes domésticos dejan su lugar de origen, su encierro.

A partir del título de su segundo libro, Vida de living puede rastrearse una característica de la escritura de Kamenszain, que hace a su complejidad barroca, la superposición significativa. Una misma cadena significativa que alude a, por lo menos, dos significados, uno de ellos más oscuro, ausente. Living como lugar de la casa, lugar doméstico; y living, también, del inglés, vivir. Vida de la casa y vida que busca, más allá de la quietud del lugar doméstico o domesticado, una vida que desea ser viviente. Desde el título del libro la escritura propone un ejercicio similar al de la traducción, en tanto actividad que exige descifrar un léxico, una gramática, a veces un arrastre significativo que fluye por debajo o entremedio de lo dicho. La traducción de sentidos puede tomarse como vía de acceso a una escritura que ya se había cristalizado con estos mismos rasgos en su libro anterior: La casa grande. Esta escritura exige del lector que venza una dificultad para alcanzar el placer de la lectura. Decía José Lezama Lima, al abrir su ensayo La expresión americana: "Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento."<sup>2</sup> Del mismo modo esta escritura barroca, que declara su tributo a Lezama, exige que el lector descifre, desmonte, acomode alteraciones del orden lógico, hiperbatos, bruscos encabalgamientos, ambigüedad de las palabras

---

<sup>2</sup> José Lezama Lima 369.

elegidas. El texto se abre así en diferentes zonas entrelazadas como red; una red significativa que probablemente nunca pueda quedar completamente armada o cerrada. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la escritura de Perlongher o Carrera, referentes importantes del neobarroco en Argentina, no hay en Kamenszain expansión significativa, un trabajo con la amplificación y el exceso de significantes. No podría hablarse aquí como lo hace Severo Sarduy para individualizar esta nueva tendencia en Latinoamérica de "un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción."<sup>3</sup> Más que "estallido" o exceso hay en Kamenszain un trabajo focalizado en ciertos recursos como el de la elisión o la elipsis que Sarduy lee particularmente en Góngora, es decir en el barroco tradicional. El abigarramiento barroco de la escritura de Tamara Kameszain no lo es por superabundancia, por amplificación verbal caótica sino por el trabajo del texto con significados ausentes; se produce una apertura de las palabras y las construcciones en sentidos diversos, convocados metonímicamente. Ese sentido que entra menos iluminado a la escena creada por las palabras puede mostrar, por ejemplo, una particular carga erótica como en el poema que se construye con las figuras del tango bailado: "Estoy

---

<sup>3</sup> Severo Sarduy, Ensayos generales sobre el barroco 41.



con vos bailando con tu nuca/ enredo abajo -loca de los ochos-/ la pierna al entrevero que me aprieta. En/ tu botamanga al filo de sandalias/ descuelga el taco aguja su caricia" (VDL 19).

La escritura de Tamara Kamenszain manifiesta, como la de otros escritores neobarrocos, por ejemplo Carrera y Perlongher, su reconocimiento a Lezama Lima. Es notorio que tantos escritores en la poesía argentina contemporánea abreen en el escritor cubano para producir modos tan diversos del barroco. En Arturo Carrera, un barroco de detalles leves y minúsculos, de diminutivos. En Nestor Perlongher, el referente de la sexualidad que desafía límites, con movimientos rituales que en cierto sentido remiten a aquel famoso capítulo VIII de Paradiso, y que Perlongher pone muy a menudo en función de significantes políticos. En Kamenszain, Lezama es referencia recurrente del trabajo silencioso y artesanal.

La escritura barroca de Kamenszain ha pasado por la obra poética y ensayística de José Lezama Lima, así como por el primer barroco o barroco español; escritura que recupera por ejemplo el ritmo del endecasílabo y que es más discreta en cuanto a la expansión y la inclusión de arcaísmos y neologismos. Ya no el esplendor del oro y las piedras preciosas, esa utilería barroca, que espejeaba en Góngora y se había opacado en Lezama dejando sobre su escritura sólo palabras como perlas, hallazgos léxicos, una nueva puesta en

circulación de términos en desuso. El adelgazamiento de la suntuosidad barroca, de raíz culterana, en Kamenszain es aún mayor, los brillos del oro<sup>4</sup> se han convertido, en los "brillos de la casa" (VDL 25).

Coser, bordar, cocinar, son actividades degradadas que la escritura de Kamenszain reivindica como artesanías, como saberes arcanos traspasados en la cadena femenina de madres y abuelas, como labor. Tareas, construcciones, trabajo que aleja a la mujer, y sobre todo a la escritora, del estereotipo de irracionalidad y sentimentalismo. Estereotipo que se crea en la poesía argentina con las figuras de las "poetisas", en particular la de Alfonsina Storni, alrededor de la década del '20, y se complementa, despojado de la nota sentimental pero acentuada la amenaza de enajenación, con la figura de Alejandra Pizarnik, en los años '60. Tamara Kamenszain construye una escritura que la distancia del estereotipo sentimental femenino. Su poesía está marcada por el dominio intelectual de sus materiales y recursos, no es una poesía de tono sino de factura.

Decía Barthes refiriéndose a ciertos escritores "artesanos" de su estilo<sup>5</sup> que el valor-genialidad era

---

<sup>4</sup> Dirá Severo Sarduy: "oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco." "El barroco y el neobarroco," América Latina en su literatura 182.

<sup>5</sup> Barthes se detiene sobre todo en Flaubert cuando habla del "artesano del estilo" y de ese valor-trabajo en la escritura. Roland Barthes, El grado cero de la escritura 65-67.

reemplazado por el valor-trabajo. El trabajo en la escritura da textura a los textos, peso, relieve, y es menos arbitraria que la atribución de genialidad. Ese valor-trabajo atribuido al trabajo escritural, que es evidente en los textos de Kamenszain, está tratando, además, de afirmar en la materialidad a un sujeto de la escritura que es mujer. La mujer que en estos textos busca su escritura, como ella misma afirma: "por la faena encuentra su destreza" (LCG 11). El escape de la irracionalidad, ligada a la idea romántica de genio, es un escape que se combina con la huida de la ubicación dentro de la cadena de opuestos binarios: hombre/mujer, razón/irracionalidad, irreconciliables dentro de un sistema de pensamiento patriarcal.

Siguiendo el mismo movimiento los textos teóricos de Kamenszain alivianan el discurso académico. Se ubican en una corriente de la crítica moderna que destruye la idea de "ensayo" como lenguaje segundo, como lenguaje puramente instrumental. Pero los textos de Kamenszain se ubican en esa corriente alimentados en sus propias referencias, autorreferenciados como escritura de mujer. "Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición impresa de la academia, algunas mujeres dieron vuelta el discurso teórico", dice en "Bordado y costura del texto" y cita a Simone de Beauvoir, Melanie Klein, Julia Kristeva, quienes "internaron el razonamiento lineal y pedagógico por caminos zigzagueantes" (ETS 80). Como escritora que sigue una

tradición de mujeres también retoma a Virginia Woolf: "Nadie supo mejor que ella que la frase 'construcción ideada por el hombre, demasiado pesada, demasiado pomposa, demasiado amplia' no le sirve a la mujer para escribir" (ETS 82). Hay una búsqueda de distanciamiento de la rigidez académica desde una enunciación diferenciadora.

Un discurso de mujer fluye en aquella utopía de origen que Tamara Kamenszain proyectaba, a través de la plática, el cuchicheo, el susurro, el silencio; formas comunicativas que las mujeres han adoptado para hablar, para transmitir sus conocimientos milenarios. La escritura de Kamenszain está implicada en la producción de otro discurso al devolver al circuito social las formas comunicativas con que las mujeres han constituido su voz; las imágenes de las tareas domésticas "femeninas" son transformadas por su óptica, alcanzan una nueva posicionalidad con esta valoración que les otorga un cambio de signo. Este discurso dialoga en sordina con ciertas "verdades establecidas", se enfrenta con el discurso patriarcal, matriz social de la devaluación de esas mismas tareas y formas orales. El lugar tradicional de la mujer resulta en estos textos generador de un imaginario de origen que afirma el valor del quehacer, del trabajo femenino. El lugar tradicional resulta en la reelaboración de esta escritura lugar de apego y de despegue, lugar desde donde un sujeto-mujer encuentra un discurso para entrar con voz propia a otros discursos como el literario. La escritura

de Kamenszain suspende la oposición entre espacio público y espacio privado, ensaya un cruce que desplaza la separación entre cultura con mayúsculas y cultura de mujeres, entre cultura central y cultura de los márgenes. Implícitamente señala una ausencia en la literatura canónica, la de lo doméstico como universo creativo; un gesto que recuerda al de Sor Juana cuando observaba: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito."<sup>6</sup> Pero mujer del siglo XX ha abandonado la clausura de los monasterios, la casa tapiada por el varón y teje una tela que cruza la calle y desdibuja el límite.

---

<sup>6</sup> "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz," Obras completas 460.

## SELECCION DE TEXTOS

(Al estampado de la infancia  
un cuerpo mínimo lo espesa.  
Quien desgasta su vestido  
por la vida pasa, empieza  
en los orillos a marcar  
deseos, pálidas letras.  
Increadas, fascinadas.  
Ganoso hilván analfabeto  
del ropaje débil anverso,  
aprende en lo raído, por la  
faena encuentra su destreza.)\*

(de La casa grande 11)

Vitral es el ojo dibujado, un  
cuadro de interiores con ventana  
que por la vista filtra lo que pasa  
en el dibujo, afuera, de la casa.  
Pintura joven de familia impresa en  
el espesor del vidrio endeble aguarda  
al ojo que la enmarque, al marco que de  
el íntimo color la cruce al otro  
tono de la calle. Viaja en su pulsión  
púber esta escena avitralada. De  
la ensimismada reclusión más allá,  
el otro croquis, el mundo, quiere ver.

(de La casa grande 13)

El ropero caja negra, los  
modos registra de la tela  
que otro por el ojo de la moda en-  
tre mutantes deseos registró.  
Laborioso espacio en el gusto  
gestado, por el gasto. Saca su  
inversión a la vidriera y es  
desfile que desviste secretos  
de aquel al que vestido mantiene,  
sujeto. (Epocas, hipotecas, en  
lujo estampan de miseria la  
historia del mutante maniquí.)

(de La casa grande 19)

---

\* En bastardilla en el original.

A la siesta del juego en el ropero y  
 contra el orden prohibido de la ropa  
 se disfraza de madre encuentra el metro  
 del que viene, patrón en que se agranda.  
 Taconeando avanza por la casa  
 hacia la edad que incuba su vestuario  
 y en adelante a cada paso crece  
 una memoria para el gusto, un campo  
 que a su modelo impone una distancia.  
 Vértigo encimado entre costuras,  
 hoy está tironeando el parecido  
 de la manga que entuba ese pasado.

(de La casa grande 37)

1

Lugar amorfo escrito en el pasado  
 cementerio de niños, patio  
 detenido en ademán de rondas.  
 Piernas largas de primos como estatuas  
 juegan al puente que traslada de  
 padres cómplices a tíos distanciados.  
 Marineros sin barco en los cincuentas  
 un ancla por botón, familia  
 que se abrocha dorada la bragueta  
 de procrear. Hay un festejo:  
 la vuelta por la tierra prometida  
 hasta el lugar que esclavos de promesas  
 bisabuelos allí se refugiaron.  
 Sirven el vino en copas de alegrarse.  
 Si los vecinos se quejan delimitan  
 otra familia, el ghetto sin alambres.  
 En brazos de mujeres lo amasado  
 levadura de madre, crecimiento,  
 bollos que asoman al placer  
 de una mordida. El negocio del pan  
 es por entregas. Mientras producen,  
 más hijos arriman a la casa.  
 Leen los hombres el otro repertorio,  
 ritual que las estampas pintan  
 cual libro viejo o Biblia, abierta,  
 con las hojas servidas a esa mesa.  
 Letras inversas despegan con la voz  
 del que recita. Y el guisado por ol-  
 fato dice: narración lineal, un gusto  
 por los hechos, lo que pasó da fama  
 al angurriente nombre del patriarca.  
 La abuela se aduerme con los dedos  
 pegados al tejido de la especie:  
 ni elegido su pueblo ni su nieto

de sombrero revuelto por cabeza.  
 (Cubrirla es borrar esa ignorancia  
 que cierra el nudo de los textos viejos  
 y suelta distracción por sus amarras.)

2

Grávida ratonera de inmigrantes.  
 Aquí los pisos alargan con el baile  
 la agonía de sus tablas.  
 Alfombras de Persia tienen  
 el obsesivo dibujo refritado  
 a cada brinco muerden, con el polvo,  
 retazos de estepa acriollada,  
 campos de grosella en los que el mate  
 endulza como té caliente  
 una sed pampeana que cebada en  
 la vastedad del sur ya viene amarga.  
 Mujeres, amazonas para el parto  
 -montarse de costado a lo extranjero-  
 en el barco acarrean camisones  
 y a la hora precisa des-bordada  
 por las tierras ajenas seminaron  
 una moda del frío y del abrigo  
 cuando en trenzas prensadas otras indias  
 como riendas, de frente, los parían.  
 A los niños adentro nos encierran  
 con el idisch un cerco de palabras.  
 Ronda de giros que en el patio teje  
 silencio afuera con voces de entrecasa.  
 (sin embargo escapando por la siesta  
 furtivos en la calle dormitaron  
 a la sombra acolchada del voseo  
 probaban las ternuras de un colchón:  
 el castellano.)  
 Le dicen los vecinos a mi abuelo:  
 "los días que de ustedes son festejo  
 ni mandinga deja su trabajo;  
 los días que por fecha descansamos,  
 amanece atareado el israelita;  
 si de escribir empiezan al derecho  
 enhebran al revés su calendario".

4

Y en el lugar amorfo del comienzo  
 se sienta a fabular la que no dijo  
 soy primera, persona, estoy volviendo  
 mis libros al puerto de la infancia  
 portadas grises, colores demacrados  
 de vuelta al editor donde nacieron



al río de la plata desteñida  
 al linotipo ése que hace nicho  
 en librerías. Tipos lectores que  
 no cambian: muchachos de corrientes  
 a la orilla bebiendo de una jerga  
 que es vino blanco y se entienden en la pasión  
 pero oscuro en la hora del sentido.  
 Vuelta a las amigas refugiadas  
 en el marco encorvado de las puertas  
 que conectan bisagras y rumores  
 encimando el chirriado de la rima  
 a ese verso medido por las madres  
 hacia la casa, adentro, hacia la sala  
 tras la costura banal de lo ya dicho.  
 Avanzo con ellas en sordina  
 me orienta la mirrilla de las puertas  
 veo chiquito aquello que describo  
 los familiares, el sur bajo tranquera  
 los hijos esperando en el pasillo  
 a que acudan los pasos del marido.  
 Se agranda el ojo, casa es cerradura  
 quiero escribir un hábitat antiguo  
 vestirme en el ropero de las letras:  
 caja negra que alguno leerá  
 tras los lentes oscuros del albino.

(de La casa grande 48-49)

Está aquí el baile y está ausente  
 de paso en otro alarga al compañero  
 para avanzar su corte al pie del brazo  
 retrocede camino a la sentada  
 o el cinturón con otra hebilla engancha.  
 Estoy con vos bailando con tu nuca  
 enredo abajo -loca de los ochos-  
 la pierna al entrevero que me aprieta. En  
 tu botamanga al filo de sandalias  
 descuelga el taco aguja su caricia.  
 Roce mudo, dibujo acalambrado  
 para alcanzar ausente allí, un tango.

(de Vida de living 19)

"El deseoso que huyó paga viendo  
 en la esposa la madre ovalada."

José Lezama Lima

En el retrato ovalado retocado  
 se te parece la cara de mi abuelo  
 o es un descaro

lo que aparece.

Es la envoltura pesada de los ojos  
que forma un arco dentro de los años  
recova de miradas que corro y reconozco  
ciudad vieja, su centro, la sonrisa  
calle labiales y el rictus desgastado  
allí atrás, en el museo del bigote.  
Agazapados, tus rasgos son políticos  
ancestro nuevo marido y parecido si  
para nosotros ser iguales es un juego  
en otra distinción  
juegan los hijos.

ME CASE CON MI ABUELO ESPEREN LA RESPUESTA  
no hay un sí que dure por cien años  
hacia mi propia deseosa recompensa  
mejor huir

a quien abrichas comisura de caminos  
este o este: parientes o extranjeros, des-  
orientado de todos con ninguno, y más  
cuando el retrato escapando bajo el brazo  
llega hasta el centro imantado de mi sala  
me borro entera

para colgarlo.

(de Vida de living 41-42)

1

Cansada  
con los ojos cerrados al centro  
apunto a un blanco móvil  
a esos beatles en el surco  
en viejos tiempos  
al agujero que acopia acopla  
acordes  
para el corazón moreno del disco.  
En esa cara estabas vos  
girando por lo bajo  
los ojos lunáticos en banda  
desorbitan la púa  
y en tu reverso  
mi oreja fruncida

escuchando.

Caracol adentro  
un sonido metálico de olas  
como días agitados  
crecía con nosotros  
los chicos  
los del vapor de la carrera  
subidos al buque de la música

hacia qué país en qué frontera  
esperó el límite de edad  
nuestra llegada

2

Anochecer de un día agitado:  
hasta aquí llegamos.  
La sala ahora disemina  
su acústica en casa  
como una madre maestra del horror  
que en larga duración imprimiera  
aquello que termina.  
Nos acolcha espeso lo que es nuestro  
propiedad privada de la escucha  
para dos esposos clavados  
mullendo los sillones

ESE PAR  
que hundido en los resortes del tiempo  
soportó el peso de los amigos  
muestos viviendo aquí  
en el living de esta charla.  
Ya no están pero evocarlos  
(¿te acordás lo que decía?)  
llena un libro de citas  
colma de risa este momento;  
contagioso es escribir para ellos  
en un trance  
de alegría espiritista.

(de Vida de living 47-48)

CAPITULO 7  
DIANA BELLESSI:  
UN LUGAR CELEBRATORIO PARA LA ESCRITURA

Desde muchas zonas, la obra de Diana Bellessi podría leerse traspasada por una doble voz.<sup>1</sup> En Tributo del mudo (1982), la voz tachada y muda de un sujeto silenciado; en Eroica (1988) la tensión con una erótica institucionalizada en la heterosexualidad; en El jardín (1993), la transformación de un espacio privado, por obra de la escritura, en frontera que se abre al vasto mundo. Tres libros claves dentro de una producción, que en conjunto ha instalado su voz como referente ineludible dentro de la

---

<sup>1</sup> Diana Bellessi nació en Zavalla, provincia de Santa Fe, en 1946. Estudió filosofía en la Universidad Nacional del Litoral. Reside en Buenos Aires donde se dedica a la coordinación de talleres de escritura. Ha publicado: Destino y propagaciones. Ecuador: Casa de la Cultura de Guayaquil, 1970. Crucero ecuatorial. Buenos Aires: Sirirí, 1980. Tributo del mudo. Buenos Aires: Sirirí, 1982. Danzante de doble máscara. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985. Buena travesía, buena ventura pequeña Uli. Buenos Aires: Nusud, 1991. A los que se agregan Contéstame, baila mi danza. Bs As: Ultimo Reino, 1984; una traducción de poetas norteamericanas contemporáneas. Paloma de contrabando. Bs As: Torres Agüero, 1988; con textos producidos en los talleres de escritura realizados dentro de las cárceles de Bs. As. Eroica. Buenos Aires: coedición Ultimo Reino/ Libros de Tierra Firme, 1988. El jardín. Buenos Aires: Bajo la Luna Nueva, 1993. Crucero ecuatorial/ Tributo del mudo. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2da. edición, 1994.

poesía argentina y específicamente en el territorio más acotado de la poesía escrita por mujeres.<sup>2</sup>

Es muy difícil en su caso marcar una zona de referencia, grupo o tendencia, que haya sido soporte de una primera voz. Bellessi se instala como una viajera que desde el comienzo de su recorrido poético se reconoce en la dicción de otras mujeres poetas, un viaje que la interna en espacios extranjeros, desde la literatura china hasta la norteamericana, así como dentro del paisaje más cercano de Latinoamérica. En este recorrido son datos importantes su permanencia en Estados Unidos, cerca de dos años, donde conocería a muchas de las poetas que luego traduciría como Muriel Rukeyser y Adrienne Rich, su viaje de varios años (entre 1969 y 1975) a través de distintos países de América Latina y su regreso a la Argentina donde a principios de los ochenta organiza varios ciclos importantes de lecturas de poesía como el realizado en el Centro Cultural del Teatro San Martín (1984), en Buenos Aires.

---

<sup>2</sup> Hay que agregar a sus libros de poemas diversos trabajos referidos específicamente a escritura de mujeres, por ejemplo: "Abdicación de la reina y el maestro," Literatura y crítica (Santa Fé: Universidad Nacional de Litoral, 1987) 147-156; "La diferencia viva. El poema eres tú," Nuevo texto crítico 2, 4 (2<sup>do</sup> semestre 1989): 7-9; "La aprendiz," El desierto 1 (Nov 1994): 10-11. En esta serie hay que considerar también su traducción de poetas norteamericanas, mencionada en la nota anterior, y su participación en el consejo de redacción de la revista Feminaria, única revista teórica feminista que se publica en Argentina.

Dos pulsiones mueven y recorren su escritura: la precisión y la síntesis en el detalle, en el tallado que sopesa cada palabra y el movimiento expansivo del poema largo que mueve y se expande en grandes masas sonoras como galaxias significativas; la brevedad y la extensión, lo cerrado y lo abierto, el instante y la duración. Coexistencia también de recursos diversos: imagen lírica en movimiento voluptuoso, épico por momentos, como sucede en Danzante de doble máscara o en Eroica, y concepto barroco que encuentra su repliegue oscuro.

Dentro de estas dos líneas, Tributo del mudo acentúa más el trabajo con la brevedad, con una dicción epigramática que se quiebra hacia el final del libro. Se va definiendo aquí un estilo caracterizado por la concentración, por el acabado miniatúresco que no se pierde luego cuando los poemas ganan extensión. Tributo del mudo fue escrito por Bellessi cuando a su regreso de su viaje por Latinoamérica decide instalarse en una isla del Delta de Paraná. Tributo es la mirada que se posa, que se fija en un lugar, el propio, y que implica un cambio respecto de su libro anterior Crucero ecuatorial, donde la mirada o su recuerdo fluctúa en la diversidad de los lugares recorridos.

Con el breve trazo que la poesía admite como relato, Crucero ecuatorial es un libro de viajes que descarta la inmediatez episódica del presente y elige su pasado, el presente del recuerdo o aquella distancia de la que hablaba

Wordsworth: "la emoción revivida en tranquilidad."<sup>3</sup>

Publicado en 1980 y escrito poco después del golpe militar de 1976 en Argentina, Crucero remite a aquel largo viaje de su autora. "Algo de aquel fuego quema todavía," (5) dice Bellessi, y abre su crucero textual en un segundo momento de la emoción cuando ésta reaparece identificada con la originaria pero distinta. Emoción transformada por el rumor de olvido, por la melancólica melodía que "se hace humo, en el aire lento del mañana"(10). Emoción que prescinde de exactitud temporal o espacial: "¿Fue en Honduras, en El Salvador/ en Guatemala?" (36). Simpleza del relato que encubre una cuidada elección de perspectiva y también de acontecimientos. Libro fragmentario, hecho de momentos de encuentro, de suspensión, de disrupciones, de pequeños grandes saltos sobre el recorrido lineal de la carretera: Una ciudad que habla, los peces que tiemblan en las manos, las mujeres que formarán una galería de retratos como aquella que no depone su manta guajira. Libro impregnado del romanticismo de los viajes sin precisión de rumbo, libro que habla de un tiempo, comienzo de la década del setenta, en Latinoamérica, en que "los jóvenes se preparaban/ para el

---

<sup>3</sup> En el prefacio a sus Baladas líricas decía Wordsworth: "poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind."( The Critical Tradition 295).

amor y la guerra" (16) y carga las ráfagas violentas del después.

Si Crucero tiene algo en común con los libros de viaje, es ese orden de la mirada que va de un sitio a otro y que en Tributo da paso al de la contemplación extasiada sobre la profundidad del detalle: "cae una hoja/ y es infinito su caer" (16). Mirada que se sostiene oblicuamente sobre el paisaje feroz de los años de dictadura, donde se escucha en eco, el coro de las madres de desaparecidos, las "locas" de Plaza de Mayo: "Cruza un aguilucho/ con lento vuelo preciso. Lleva el coro/ demente de la madre, y un pichón,/ o dos en el pico"(39). Mirada que enmudece hacia el adentro: "nadie entra aquí con las palabras"(49), mirada sobre el deseo amoroso fundido con un dios tanático: "Agua de miel bebida/ en un lago donde queman/ y enceguecen los ojos y los labios"(51). La contemplación gana espesura, silencio, mudez y en su detenimiento la mirada se vuelve táctil, los ojos se inmovilizan, enceguecen o se hielan enfrentados al afuera y al adentro.

Tributo del mudo construye un artificio, una poeta china, una máscara de jade que poco a poco se irá deponiendo. Los nombres exóticos (Yü Hsüan-Chi, Ch'ien T'ao, Wang Wei) se irán transformando en los más cercanos de Felicitas o de Ramón; un río de la China central se descubre un río del Delta. Impostación y fundido del artificio al paisaje natural, familiar; impostación y fundido también del



yo poético. Paisaje visible y geográfico que se interioriza cruzado por un paisaje onírico que lo completa, que construye o sueña "la mitad secreta del mundo"(44). Tributo es el testimonio de una voz borrada en muchos sentidos, por ser mujer, por ser, como el artificio propone, esa poeta china cuyos textos se han perdido y por ser una voz silenciada, dentro del silencio que imponía por esos años un gobierno dictatorial con su método de muertes y desapariciones. En estos sitios puede leerse su segunda voz, afirmada en una primera voz que toma, con un sello personal y reelaborado, la textura y la referencia cultural de la poesía china, la cual junto a la poesía japonesa, el haiku más precisamente, ha ejercido gran influencia en la poesía argentina después de los sesenta.<sup>4</sup>

Si Tributo está iluminado por instantes, por esa dicción breve y epigramática, Eroica representa la otra indagación de la escritura de Bellessi: la extensión. Hay en Eroica una voz en tensión con el discurso erótico institucionalizado, con el discurso de la "heterosexualidad

---

<sup>4</sup> El influjo de la poesía oriental en la literatura americana es mucho más vasto, se remonta a Pound quien toma de la poesía china y japonesa el método de la supresión de nexos y la yuxtaposición de imágenes. Octavio Paz ubica la influencia de la poesía oriental en Latinoamérica a partir de las vanguardias hispanoamericanas, entre cuyos autores ubica a Huidobro, Gironde, Borges en sus búsquedas transgresivas para romper con el provincialismo americano. Octavio Paz, Los hijos del limo 180 y 202.

compulsiva," al decir de Adrienne Rich.<sup>5</sup> Aparece a través de este libro, que tuvo mucha repercusión en Argentina en el momento de su publicación, un discurso que revierte la metaforización erótica del discurso patriarcal, cruza los márgenes de censura y prohibición, emerge del relegamiento al desvío en una escritura que pone en escena un deseo diferente con una voz desafiante:

...heme aquí,  
bizarra,  
conciliada con toda  
perversión que rompa  
la entropía cruel  
de una ley que no acato. (55)

Eroica pone en escena un deseo lésbico, la actividad amorosa desde una pulsión poco explorada discursivamente, la atracción de una mujer por otra, algo que el discurso corriente relega al silencio y que aquí se constituye en motivo:

Amar a una mujer, dijiste,  
lo sé, por memoria  
del amor primero  
Como aquél  
ninguno más involuntario  
ni más fiel (111)

La "memoria del amor primero", el amor de la hija hacia la madre constituye un topos de la escritura de Bellessi que reaparece, por ejemplo, en sus trabajos en prosa. Su lectura

---

<sup>5</sup> Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985 23-75.

de Gabriela Mistral, en parte, se apoya en esta idea.<sup>6</sup> Esta recuperación de la imagen materna, a través del vínculo amoroso en la relación erótica adulta, sería lo opuesto a aquella famosa frase de Emily Dickinson "I never had a mother," yo nunca tuve una madre, que Rich interpreta en el sentido de apartamiento y desvío de la clase de vida que su madre vivió.<sup>7</sup> Diferenciación de la experiencia social e institucional de la madre y recuperación afectiva, serían las dos caras de la conflictiva relación madre/hija, dentro de un orden patriarcal.<sup>8</sup> En la exploración poética la voz del poema citado intuye que el deseo hacia otra mujer ha sido desterrado por la Ley del Padre. El Padre, según Lacan, es el que quiebra la unión indiferenciada entre madre e hijo que caracteriza el Orden Imaginario; el Padre es el que introduce lo distinto y con ello el Orden Simbólico. Amar a otra mujer sería para Bellessi retomar aquella esfera imaginaria, la manera de volver a ese hilo amoroso, hebra cortada por la interferencia del Padre, figura que toma muchos otros nombres en el texto: el pirata Cook, el Rey, Eneas; nombres distintos para el mismo Otro, cuya presencia

---

<sup>6</sup> "La aprendiz," El desierto 10-11.

<sup>7</sup> Adrienne Rich, Of Woman Born 229.

<sup>8</sup> Sobre este punto no puede dejar de conocerse la revisión psicoanalítica de Nancy Chodorow que apunta a la "discontinuidad" que significa en el desarrollo de una niña transferir su elección sexual primaria de su madre a su padre y por extensión a los varones. "Family Structure and Feminine Personality." Woman, Culture and Society 52.

crea conflicto. La presencia del Padre es la amenaza de la separación y de la pérdida, la sustracción del cuerpo materno o de aquel que se le identifica en la relación erótica, es el que ordena la represión.

El deseo lésbico se asocia a un deseo discursivo que moviliza estos textos, deseo de nombrar, de fundar, de instituir algo que el discurso patriarcal pliega en lo no dicho, lo innombrable:

¿Toca, lengua, la comisura  
de mis labios y aprisiona  
en la vasta cavidad el cuerpo  
que desea ser tocado y ceñido  
por tu lengua cuando nombra  
mi boca la palabra lengua, acaso?  
No me mandes al rincón  
No hagas de mí el testigo  
que se mira tocarte con palabras (114)

Bellessi encuentra en el acto amoroso el sustrato de imágenes para una escritura atravesada por recursos provenientes de las vanguardias: el texto que se autorreferencia; espacios significativos que se crean a partir de la disposición de los versos y los blancos en la página; la utilización como material poético de una conceptualización que, en sentido estricto, pertenecería a la teoría literaria:

mirar  
El balbuceo  
el alfabeto  
el idioma trozado  
en digresión genial  
Cruzado  
por su precisa significación  
su pérdida  
de significado

puntual  
 pujando  
 a la intemperie  
 de la historia  
 Mirar (17-18)

La textura vanguardista del texto en general adquiere, por momentos, una dicción lírica clásica:

Desprecia  
 la piedad  
 al enemigo  
 como desprecia  
 la ausencia del deseo  
 en quien se ama  
 Un damero de odio  
 sabe más  
 del amor  
 que la dulce caridad  
 de su testigo (66)

En Eroica no hay una voz que se encubre, que trata de esconderse y difuminarse en su borradura, sino una voz que decididamente se apropia de su espacio de enunciación, que se legaliza a través de su escritura poética. El libro se publicó en 1988 y su gestación coincide en parte con el final de la dictadura militar que se registra en 1983 y con el inicio de un período democrático en Argentina.

El jardín (1993) es dentro de la producción de Diana Bellessi un lugar de síntesis y convergencia de las dos líneas que atraviesan su escritura: el detalle y la expansión. Ambas quedan incorporadas en la tierra fertilizada de El jardín con una dicción más reposada que se aleja de la voz desafiante de Eroica, parece detener el

viaje sin límites de Crucero, y es a la vez la negación de la tachadura y el exilio de Tributo del mudo.

Coexisten en este libro brevedad y extensión de la escritura, junto a otros términos opositivos que tienden a integrarse en un plano de significaciones. En el jardín cohabitan lo salvaje y lo cultivado, lo indomeñado y aquello que puede modificarse y modelarse; la "Belleza bárbara/ del matorral salvaje" y la "Belleza/ disciplinada donde se abren/ las rosas pálidas y moteadas" (25). Una doble cara delinea este jardín, con un perfil que mira hacia el bosque y la soltura de lo informe y el otro orientado hacia el artificio humano que domestica. La diferencia no separa tajantemente dos zonas, ambos términos están reunidos en el territorio fronterizo del jardín, lugar de encuentro, donde la belleza es uno de los desplazadores de la separación entre opuestos. La ubicua belleza podrá hallarse aquí y allá: en el yermo, que en un plano simbólico es esa tierra inhóspita de la escritura donde fructifican los poemas, ("De ese sortilegio/ no nacen los poemas/ Nacen de las sombras y el dolor/ Más yermo, más bello" 17) y en la belleza disciplinada, en la artesanía que tacha y selecciona palabras del mismo modo que recorta ramas y redistribuye frutos.

Naturaleza y cultura, términos tradicionalmente antitéticos conviven suavizando la oposición y mostrándose como lugares encabalgados, como dos hebras diferentes con

las que se puede tejer, tramar el decir, dando cabida a los opuestos y por tanto disolviendo la antinomia que corta y aísla. El jardín, imagen compleja, es también el lugar que impulsa a la voz poética desde la jungla emotiva al trabajo de tallado sobre las palabras.

El jardín, territorio caotizado por el reloj de las estaciones, el tiempo cíclico donde constantemente enfrentan vida y muerte, comienzo y fin; ese jardín es transformado simbólicamente en espacio erótico, en espejo infinito del vínculo amoroso en el que se suceden deseo y extinción. Un erotismo en el que conviven nuevamente lo salvaje y lo cultivado o en el sentido de Bataille,<sup>9</sup> el impulso inmediato, la violencia del instinto y un sosiego, el de la conciencia humana. Sosiego, reposo también de la voz que enuncia "en perfecto y distanciado castellano"(65), dispuesta a hacer "maravilloso de ominoso"(65), dispuesta a hacer "digerible al ojo el terror/ si la belleza lo sostiene" (65); dispuesta a ensamblar, a crear pistas y accesos allí donde sólo había rispidez, territorio árido. Voz sosegada al enunciar: "He construido un jardín" (65), en uno los poemas centrales del libro.

El jardín construye una lengua elegante en el sentido que los matemáticos dan a ese término; la simplicidad que incorpora algo cada vez más sutil, una mayor complejidad refinada por la medida de la exposición. Un mundo cada vez

---

<sup>9</sup> George Bataille. El erotismo.

más vasto que se va simbolizando sin perder contacto con la escena concreta y sin limitar su orden reflexivo. Si todo jardín se mueve sobre el ciclo de las estaciones, El jardín también gira sobre el eje de ciertas palabras: "belleza," "muerte," "alma," "vacío," "orden," "ser;" palabras recurrentes que combinadas en diferentes relaciones de parentesco acercan su discurrir al lenguaje filosófico. Un lenguaje poético abierto que se deja preñar por el discurso teórico: filosofía, psicoanálisis, literatura, adquiriendo un espesor léxico y conceptual que se superpone al uso de la lengua afectiva ("querida," "amor," "padrecito") o a la simplicidad apelativa del discurso coloquial "usted puede verlos"(58). Ordenes de remisiones diferentes, uno llano, coloquial, emotivo; el otro voluminoso, denso buscan integrarse. La integración, el ensamble son claves de este libro en sus diferentes niveles de significación. Una imagen compleja se va constituyendo en este jardín al ir absorbiendo y abriendo la simbolización de términos opositivos: naturaleza y cultura, vida y muerte, Eros y Tánatos, repetición cíclica y diversidad de lo único y singular que acontece. Si como dice Octavio Paz "la analogía vuelve habitable el mundo,"<sup>10</sup> la metáfora del jardín crea

---

<sup>10</sup> Analogía e ironía son, desde la perspectiva de Paz, dos elementos opuestos que se alternan en los movimientos de ruptura que caracterizan a la poesía moderna. Dice de la analogía que "a la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza." (Los hijos del limo 102).



un micromundo habitable, a pesar de los sacudimientos que lo fisuran con su conciencia de la muerte.

Pero El jardín se abre a la consideración del espacio literario como lugar que define una posicionalidad frente a la escritura, una reflexión acerca del lugar desde dónde se escribe, espacio de enunciación del que no podrá abstraerse una subjetividad de mujer. En este sentido el libro es un suscitador de preguntas y una nueva reunión de términos antitéticos. ¿Elección o destino? ¿Lugar de exilio o de mostración? ¿Cuál es el espacio literario que una escritora construye en su obra y cuál la rendija desde donde se adivina su ojo ajustado o amplio en su visión, su mano crispada o suelta y libre sobre el papel? ¿Cuál es el lugar o los lugares posibles desde donde escribe una mujer?

Si el jardín es ese espacio doméstico, ese lugar de la casa ataviado con los gestos que le otorgan existencia, los pequeños actos de la jardinería (el riego, la poda, la preparación de la tierra), este texto propone una resignificación de ese espacio, una entrada en otro orden simbólico. Lugar que mantiene en su discurso la atmósfera retraída del lugar casero, de la escena doméstica, pero que no teme a la exhibición implícita en toda escritura, como ese lugar ofrecido a un lector, a través del libro concebido como lugar público. El jardín es también el lugar de la cultura que no se disocia de la naturaleza bárbara así como

es lugar doméstico que no se repliega en el silencio del exilio.

Decía Josefina Ludmer refiriéndose a Sor Juana que una de las tretas del débil "consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él" (La sartén por el mango, 53). Un gesto análogo puede leerse en este jardín. Si la casa y metonímicamente el jardín fuera pensado como lugar de apartamento, lo sería aquí como negación de lugar de exilio, de fractura con el mundo.

El jardín de Bellessi es el espacio de aceptación, de íntima celebración de un sujeto femenino que a sí mismo se enuncia: "como una dama que celebra/ el final" (97); es el sitio de conciliación con una "Virilidad que no es/ sinónimo de guerra" (123), es la vuelta al hogar que se plantea en el poema "Angelus" (123) y que es diálogo también con ciertos referentes del pasado histórico reciente en Argentina; es el lugar donde los sueños se recomponen, donde es posible encontrar la semilla capaz de fructificar en el desierto. Ya no es el comedor de las hermanas Brontë, donde se escribe a hurtadillas, no es el cuarto propio de Virginia Woolf que en cierto sentido sólo sigue marcando el confinamiento. Se trata de un jardín o lugar abierto como una frontera que se corre sobre el mundo ancho, ajeno y lugar propio que se crea para mirarlo, para escribirlo, al mismo tiempo que un sujeto mujer se escribe a sí misma, enunciándose dentro de un

cierto orden: "Si todo orden/ es aleatorio, me sujeto/ a éste, aunque precario/ eterno en mi mirada" (25). Más que una doble voz El jardín crea un espacio simbólico, un lugar de enunciación afirmativo y celebratorio para una mujer, un lugar de escritura posible donde conviven naturaleza y cultura escenificadas en el espejo del jardín.

La obra de Bellessi puede leerse, anclando en estos tres libros claves, como un constante apropiamiento de recursos literarios. Desde la concentración y la dicción despojada de Tributo, pasando por la puesta en escena de procedimientos caracterizadores de la experimentación vanguardista, como sonoridad y espacialidad textual, hasta la síntesis "elegante" de complejidad y simplicidad de El jardín. Un dominio formal que constantemente implica una riesgosa apertura de sentido. Dominio de una primera voz para sostener una segunda voz que abiertamente se presenta como voz de una diferencia, como voz de mujer.

## SELECCION DE POEMAS

## XIV Tríptico de Guayaquil (2)

Cada vez que escucho  
a Javier Soliz,  
los Angeles Negros, la Chavela Vargas  
viajo por el mapa.  
Malecones de los puertos americanos,  
bares, fritangas.  
Las máquinas tragamonedas, las rockolas  
deslizándose sus boleros  
que caen al pecho  
con la cerveza helada.

(de Crucero ecuatorial 20-21)

## XXII

Anabella era una muchacha  
que en su ataúd de vidrio  
yacía con las serpientes,  
rubia, pálida.  
Fue, carromato de mercachifles,  
mi bella durmiente ecuatoriana.

De la mulata nunca supe el nombre.  
Me invitó a ir con ella una tarde,  
cruzando un barrio de prostitutas  
mientras caía en su belleza y  
su miseria la ciudad de Cali.

La tercera fue una mujer de México,  
mestiza, lavandera, que su propio marido  
públicamente apaleaba.

A las tres las tuve en mi memoria,  
les di la mano,  
para atravesar juntas  
una vasta, interminable galería  
de retratos.

(de Crucero ecuatorial 26-27)

## A Wu Tsao

## I

Húmeda y fresca la noche.  
Un suave viento del este  
trae y disipa bancos de niebla.  
Sueño que veo tu rostro  
frente a las lámparas.

Me sonrío tras el leve maquillaje,  
 mientras tu mano reposa en mi mano.  
 Amiga mía,  
 millones de años a través de los cuales el  
 Universo]  
 asciende y declina,  
 y vos allí,  
 en tu vestido transparente de seda  
 viendo caer  
 las flores del ciruelo sobre la hierba.

## II

Beben el vino  
 y se recitan una a otra sus poemas.  
 Si supieran aquellos versos de Safo,  
 los dirían,  
 mientras se pintan una a otra las cejas  
 y extensas nieblas cubren el río:

-Qué pequeños,  
 qué hermosos los pies.

(de Tributo del mudo 40-41)

**A Wang Wei, viajando por un río de China central**

Transparente viajera.  
 Conociste los amores de palacio  
 y el goce esquivo  
 de un refugio nupcial.  
 Tu bote navega  
 entre nubes de niebla  
 y el vaho de humo  
 que emerge solitario  
 desde alguna cabaña  
 en la ribera.

El río,  
 el río avanza  
 sin volver a remontar sus aguas,  
 como vos,  
 señora fugitiva,  
 los hombros apoyados  
 en el respaldar de madera,  
 y un libro de pinturas  
 sobre el regazo.

A proa de tu bajel,  
 aldea tras aldea

ves lavar a las mujeres  
la pesada ropa  
que el otoño prepara.

Cae una hoja  
y es infinito su caer.  
Polvo leve de los años,  
disperso en el vaivén  
de una cuna en el agua.

(de Tributo del mudo 43-44)

Negro arretrato  
los murciélagos golpean  
contra el techo

Un instante  
polarizado quiebra  
al tiempo su secuencia

En ojo móvil la lechuza

tanta quietud porta

-frente a la presa se apresta  
el pico violento

línea de ébano  
corre y refleja-

Si rebelión es el destino humano  
su preciso fulgor  
que estalla  
en el reposo de un fondo melancólico,  
heme aquí,

bizarra,

conciliada con toda  
perversión que rompa

la entropía cruel  
de una ley que no acato

Delicada y fuerte mano  
en cuya contemplación  
descanso

Entra en mí  
Violentos y rítmicos  
pujan los dedos  
el brazo entero

y esté

en impulso  
o en viva cavidad  
que viva te recibe

recupero  
la gracia pura del  
abrazo]

Bizarra  
Niña perdida  
en hilados del tiempo

sucia trama

brindo tributo  
a la perversa  
obsesión de tu batalla]  
ganada

(de Eroica 54-55)

Las varas de agapanto  
se abren en diciembre

Su azul ofrece  
una cara terrestre  
azogando el cielo

Caer sobre ellas  
no es caer  
sobre el campo abierto  
-¿de margaritas?-  
del deseo

-Amar a una mujer, dijiste,

lo sé, por memoria  
del amor primero

Como aquél  
ninguno más involuntario

ni más fiel

Grácil  
el gusano quemador apoya  
sus seudópodos y sigue

¿ciega travesía  
del instinto?

¿del tejido vivo  
asegurando

perduración y muerte  
de la muerte?

-Amar a una mujer, dijiste,

vuelve a ser

niña y madre para siempre  
para ambas

la ciudad de donde fuimos desterradas

y es, sin embargo  
la vez primera

en perfecta polaridad  
o semejanza

donde emerge la persona  
y la madre se aleja

Sé lo que te ofrezco

No las flores de agapanto, no

un mundo de materia cruel  
y más fina

Tus aros tintinean  
mientras sales  
¿del sueño o la vigilia?

gitana dormida en el desierto  
dame de tu seda  
de tu cántaro de vino

Cartago arderá mañana  
qué importa  
si te ciñe mi abrazo  
y tus nalgas se tensan  
bajo mis manos

Te amo, Dido

Es a vos  
y es a Eneas a quien amo

Tus ojos no esconden  
el destello:

Resigno  
Vuelvo a signar  
que es tu cuerpo el que deseo



aunque acabe  
nuestra puesta en escena  
y tenga que caer  
sobre agapantos  
como sobre la espada de Eneas

cuando las naves  
partan en el mar

(de Eroica 111-113)

Desprecia  
la piedad  
al enemigo

como desprecia  
la ausencia del deseo  
en quien se ama

Un damero de odio  
sabe más  
del amor

que la dulce caridad  
de su testigo

El error  
el terror  
guardan gloria

suerte exclusiva  
exigiendo  
reversión

Transgrede  
alma mía

La Otra niega  
Tiene ley  
¿Y yo?  
¿Qué trampa?

Gira la moneda

Cara o cruz  
revela siempre

el doblez  
de quien recoge  
y quien la lanza

Etica

del corazón

Razones

que la razón  
rechaza

(de Eroica 66-67)

He construido un jardín como quien hace  
los gestos correctos en el lugar errado.  
Errado, no de error, sino de lugar otro,  
como hablar con el reflejo del espejo  
y no con quien se mira en él.

He construido un jardín para dialogar  
allí, codo a codo en la belleza, con la siempre  
muda pero activa muerte trabajando el corazón.  
Deja el equipaje repetía, ahora que tu cuerpo  
atisba las dos orillas, no hay nada, más  
que los gestos precisos -dejarse ir- para cuidarlo  
y ser, el jardín.

Atesora lo que pierdes, decía, esta muerte  
hablando en perfecto y distanciado castellano.  
Lo que pierdes, mientras tienes, es la sola

compañía]  
que te allega, a la orilla lejana de la muerte.

Ahora la lengua puede desatarse para hablar.  
Ella que nunca pudo el escarpelo del horror  
provista de herramientas para hacer, maravilloso  
de ominoso. Sólo digerible al ojo el terror  
si la belleza lo sostiene. Mira el agujero  
ciego: los gestos precisos y amorosos sin reflejo  
en el espejo frente al cual, la operatoria carece  
de sentido.

Tener un jardín, es dejarse tener por él y su  
eterno movimiento de partida. Flores, semillas y  
plantas mueren para siempre o se renuevan. Hay  
poda y hay momentos, en el ocaso dulce de una  
tarde de verano, para verlo excediéndose de sí,  
mientras la sombra de su caída anuncia  
en el macizo fulgor de marzo, o en el dormir  
sin sueño del sujeto cuando muere, mientras  
la especie que lo contiene no cesa de forjarse.  
El jardín exige, a su jardinera verlo morir.  
Demanda su mano que recorte y modifique  
la tierra desnuda, dada vuelta en los canteros  
bajo la noche helada. El jardín mata  
y pide ser muerto para ser jardín. Pero hacer  
gestos correctos en el lugar errado,

disuelve la ecuación, descubre páramo.  
Amor reclamado en diferencia como  
cielo azul oscuro contra la pena. Gota  
regia de la tormenta en cuyo abrazo llegas  
a la orilla más lejana. I wish you  
were here amor, pero sos, jardinera y no  
jardín. Desenterraste mi corazón de tu cantero.

(de El jardín 65-66)

¿Más bella o más plena  
esta rosa de mayo  
última en el bastión  
previo a las heladas?  
Así me veo  
Rojo aduraznado,  
cuajada en el aire  
como una dama que celebra  
el final

(de El jardín 97)

CAPITULO 8  
MARIA DEL CARMEN COLOMBO:  
BOAS EN EL TANGO, VACAS EN LA GAUCHESCA

María del Carmen Colombo, integró desde su fundación el legendario grupo "El ladrillo", uno de los núcleos literarios que se ha constituido en referencia ineludible cuando se habla de la poesía de los años setenta.<sup>1</sup> "El ladrillo" que toma su nombre de un epígrafe de León Felipe ("La poesía debe ser el ladrillo tirado a la frente de Dios"), estuvo integrado por Jorge Boccanera, Vicente Muleiro, Adrián Desiderato, entre otros, y su poética se ha caracterizado por continuar, en cierto sentido, algunos de los móviles que construyeron la poesía política de la generación del sesenta. La decisión hecha explícita de asumir desde la poesía el "compromiso con la época" resume,

---

<sup>1</sup> María del Carmen Colombo nació en Buenos Aires, en el barrio de La Boca, en 1950. Integró el grupo "El ladrillo" en los años setenta. Publicó La edad necesaria. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires Sur, 1978. Blues del amasijo. Buenos Aires: Ediciones El Tintero, 1985. Una reedición ampliada de este último: Blues del amasijo y otros poemas. Buenos Aires: Ediciones Mar Blanco, 1992. La muda encarnación. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1993. Por este último libro obtuvo, en 1992, el "Primer Gran Premio de Poesía Quinto Centenario", otorgado por el Consejo Deliberante de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

en cierto modo, esos móviles.<sup>2</sup>

Como desde una capa residual la poesía de María del Carmen Colombo particularmente en Blues del amasijo (1985), proyecta referencias y tensiones que fueron fundamentales en la poesía del sesenta. Se continúa en su escritura la tensión entre la lengua coloquial y la lengua literaria que marcaba ruptura en el sesenta cuando la inclusión del voseo o el prosaísmo dejaba entrar la lengua hablada a la poesía. Chamuyo, pellejo, gilada, aguantadero, vocablos lunfardos que el impulso poético de Colombo no permite que se tachen. Poesía la suya que incorpora la zona dialectal más cerrada de la lengua en su versión local, más que como un elegido giro de artificio como forma aprendida de traducir el mundo. Reaparecen también los mitos sesentistas: Carlos Gardel, mito del tango; Marilyn Monroe, mito proyectado desde el cine norteamericano. Dice Colombo en el poema titulado "Gardel y yo":

nunca  
gritó pecosa porque  
yo no tenía  
ni una  
peca  
  
gentil  
con esas

---

<sup>2</sup> "Latinoamérica nos sitúa, nos hermana a través de fronteras que no son reales en nuestros corazones. Allí compartimos un destino común. Situados en una geografía echada a la intemperie tratamos de asumir nuestro compromiso con la época ... intentamos unir nuestras manos a las manos de todos, desde el trabajo y la poesía cotidianos." Grupo El Ladrillo. "A modo de manifiesto." La Opinión Cultural 30 nov. 1980: 7.

faltas  
de imaginación dijo  
en cámara  
"I love you marilín"

pasaba  
que por aquellos tiempos  
mi nombre era maría  
maría solamente (19)

La pelirroja, la rubia, la pecosa, la polaca, un mismo modo de designación para las mujeres que aparece en María del Carmen Colombo por la vía reproductora del habla coloquial adoptada por el tango.<sup>3</sup> Las letras de tango hacen personajes de "la morocha," "las rubias de New York," "la francesita," "la rubia Mireya." En "Gardel y yo," la "pecosa" es la primera persona desde la que el poema anecdotiza el deseo de ser vista por el ídolo, el deseo de ser llamada, nombrada y una realidad frustrante. El desacierto de Gardel es no encontrar la manera adecuada de nombrarla. "Acaso te llamaras solamente María," dice vacilante el comienzo de ese tango aludido por Colombo, que transita una temática típica de sus letras: la mujer ausente, la lejana, la que se ha ido y de la que no se tienen señas precisas de identidad. La mención de este tango pone en juego un dato autobiográfico, el nombre verdadero (María del Carmen) se hace uno con el yo borrado por la

---

<sup>3</sup> En otro poema, Colombo dirá "la ingrid," al referirse a la actriz Ingrid Bergman, produciendo con la incorrección del uso coloquial, un efecto de desplazamiento de la "estrella" de Hollywood al más cercano paisaje barrial, a la designación familiar.

falta de pecas, la falta de nombre acertado, en la escena que se relata. El nombre de la que habla en el poema no es la pecosa y tampoco puede identificarse con el "márlin" que Gardel le otorga y que no conforma. El sujeto de la enunciación es ubíquo y fuga; parece aceptarse como María pero al referenciarse con la María del tango, bromea y vuelve a esfumarse. La colocación de la palabra "peca" en un solo verso entra en sintonía con el aislamiento, en otro verso, de la palabra "faltas" y la peca como mancha en la piel se asocia con otro tipo de mancha, la del pecado. Pecado es que Gardel, símbolo tanguero de la virilidad, no haya sabido nombrarla. Pecado que el cantor, el que "cada día canta mejor," "el zorzal criollo," el que porta la voz de una comunidad, no sepa nombrarla. La falta de puntuación y los encabalgamientos proyectan constantemente el poema hacia otra lectura, y la alusión al pecado enrarece la simplicidad y la inocencia anecdótica. Poemas que juegan con un código realista muy fuerte, pero en lo cuales, como en toda poesía, la mimesis no se cumple strictu sensu, sino que se desplaza en otros sentidos.<sup>4</sup> Los poemas de Colombo, y este es de los más sencillos, siempre se abren en

---

<sup>4</sup> En este aspecto coincido con Riffaterre cuando apunta que antes de alcanzar lo que él denomina la "significancia" del poema, el lector tiene que atravesar, cruzar la mimesis. Dice Riffaterre que los recursos del discurso poético "all of them threaten the literary representation of reality or mimesis. Representation may simply be altered visibly and persistently in a manner inconsistent with verosimilitude or with what the context leads the reader to expect" (Semiotics of Poetry 2).

constelaciones significativas, sentidos esbozados, que se lanzan como una piedra violenta que se desperdiga y donde no es posible observar completamente las trayectorias que origina. En la lectura se reciben los impactos como gestos invisibles, inubicables en una oración, en una frase lógica. Fiel a su grupo de origen, Colombo lanza aquel ladrillo tirado a la frente de Dios, en plena imagen del mito, Gardel en este caso, que encarna el atributo mítico de eternidad.

El cine de Hollywood, el tango y también el rock de los inicios, Los Beatles, por ejemplo, pueden reconocerse en sus poemas. Todo un arrastre de materiales con los que el sesenta fundó su originalidad pero que en Colombo se filtran a través de una escritura cuya combinatoria, cuya artesanía constructiva guarda cierta relación con lo que vino después: la economía lingüística del setenta y los modos vanguardistas o experimentadores del ochenta. La construcción formal no es lo único que da cuenta de su contemporaneidad, sino que lo da también la destrucción social asomada a la escena de estos poemas y que marcó una época política de exilios y desapariciones. Colombo titula, por ejemplo, uno de sus poemas "exilio" y otro "N.N." (No Nombre), en alusión a los cadáveres sin identificación que durante años hicieron a la crónica diaria argentina.

El bajo fondo y el tugurio, lugares de origen del tango, aparecen en la poesía de Colombo transformados en zonas simbólicas personales. Se constituyen como referencia



a su origen y a un fondo oscuro que suele ser una fuerza centrípeta, una fuerza que empuja hacia un sitio doloroso, donde a nadie se identifica y donde se pierde identidad: "el aguatero de mi alma" (23), "o quién (por favor quién)/ la llama desde un pozo" (11). Los dos espacios donde el tango hace transitar sus historias, el conventillo y el burdel, reaparecen a través de retazos, huellas, detalles sobrevivientes. Funcionan como proyección por un lado de un mundo de origen, algo doloroso muy difícil de mirar, y, por otro, de un mundo fantástico que es el que da circulación al deseo. En el poema "Canción de Ma"(23), se dan cita los dos mundos, la figura de la madre se impregna con los claros y los oscuros de ambos mundos:

la de aros de burbuja  
cintura de película  
y pulpo platinado en las  
astillas es tu nena

su voz de gelatina  
como un embudo loco  
avanza oliendo a cobra  
de lata oh ma mirala

La nena se ha vuelto una femme fatale entre los aros de burbuja, los platinados, el andar de serpiente, los movimientos de pulpo (a pesar de las "astillas"). Estas menciones desperdigadas en el poema sugieren una trama pero a través de referentes que se dispersan, que actúan de manera casi subliminal. Algunos elementos remiten al mundo materno y de crianza: "tu nena," "oh ma," "gelatina" y también la lata de betún marca "cobra," en una referencia

muy desdibujada del texto. Este otro mundo es el que se profundiza en la segunda parte del poema:

nada más claro que tu batón  
de tetas y lunares  
gran retina de pluma grande  
tentacular como la cueva el foso  
donde un caldo de escombros  
devórase y devora

para volver a tu diluvio  
ma  
cero vacío  
ese muñón  
en el aguantadero de mi alma

El batón, esa prenda de entrecasa, resulta inseparable de la madre, se confunde con su cuerpo: tetas y lunares. El "batón" se complementa con las "chinelas," datos con una referencialidad muy precisa.<sup>5</sup> Un origen de barrio, de suburbio, donde también hay "escombros" y hay "aguantaderos," restos de una Argentina en pleno aplastamiento de la guerrilla y de toda manifestación política fuera de la militar. Los términos usados para metaforizar no son arbitrarios, generan una zona significativa en el poema, que queda potenciado a través de sus connotaciones. Elegir una interpretación es parcializar los poemas y reducirlos, la escritura de Colombo avanza aquí también, aunque más complejamente, como una constelación significativa.

---

<sup>5</sup> Las "chinelas" aparecen nombradas en un poema de su libro anterior, La edad necesaria, titulado "Madre."



origen, dejaban de ser Margarita y Estercita, al mismo tiempo que sus vestuarios brillaban con las sedas. Es esta mujer del tango con nombres fluctuantes la que es rememorada por Colombo como pecosa o solamente María en el poema sobre Gardel y es la que vestida "de película" proyecta una fantasía de seducción en otros poemas. Pero Blues... incorpora un erotismo extraño a la vieja historia tanguera, un movimiento sensual revisado por una mujer. Su modo de representación sigue el atrevimiento y la sensualidad que han caracterizado al tango, pero más como baile y música popular que como letra. "Como seno de lava/ revolverá la

¡Si hasta el nombre te has cambiado como has  
[cambiado de suerte!  
¡Ya no sos mi Margarita! Ahora te llaman Margot.

El cambio de vestuario está ligado al cambio de nombre y al cambio de identidad, que el varón herido lamenta. La voz poética masculina que enuncia exhibe sin pudor aquí su resentimiento. El mismo proceso de cambio de vestuario y cambio de nombre se da en "Milonguita". La de Milonguita es una historia similar donde la mirada resentida se sentimentaliza y da una versión supuestamente más comprensiva:

Estercita,  
hoy te llaman Milonguita,  
flor de noche y de placer,  
flor de lujo y cabaret.  
Milonguita,  
los hombres te han hecho mal  
y hoy darías toda tu alma  
por vestirme de percal.

La letra de "Milonguita"(1920) es de Samuel Linnig y la música de Enrique Delfino. La letra de "Margot" es de Celedonio Flores y la música de Carlos Gardel y José Razzano. (José Gobello, Las letras de tango de Villoldo a Borges. 37-40).

noche con un pubis violáceo"(9), "gimen sus/ nalgas/ en el maquillaje" (13), "sus pestañas de velludo sexo" (13), "en sus nalgas de flan/ de seda suena el mundo" (35).

Desde un lugar de enunciación que no puede desanclarse del sujeto mujer que lo informa, los poemas de María del Carmen Colombo resignifican el acervo del tango. El tango se mezcla con el cine de Hollywood, con el rock, con el blue, dibuja rastros que reconducen a un imaginario común y al mismo tiempo se desfamiliariza, no termina de reconocerse en los nombres familiares del tango ni en sus historias. Su erotismo está atravesado por una velada violencia con la que Colombo deja oír otra voz como una fuerza desafiante.

Las boas, cobras y pulpos, sus movimientos eróticos y sus gestos opresivos, dejan lugar a otros animales en su siguiente libro de poemas, La muda encarnación. Vacas, caballos, gallinas, águilas, en ellos encarnan atributos de un mundo humano tajantemente separado por la diferencia de sexos, por las construcciones de género. Hay una serie de poemas que abre este libro donde el caballo y la vaca serán protagonistas:

un caballo  
en la pampa  
de papel

nervioso inquieto  
movimiento  
del sonido  
sin parar en la noche

en el desierto      pozo oscuro  
el eterno (13)

El caballo situado en la pampa, su hábitat tradicional, es empujado, desde el comienzo, fuera de los límites codificados por la literatura gauchesca tradicional: la pampa se metaforiza en papel. El caballo se asocia a una escritura nerviosa e inquieta que intenta seguir el movimiento de un sonido infinito, que no para, que no tiene cortes. La escritura de Colombo como la que encarna este caballo, parece motivarse en un deseo que logra justificar su salida, su soltura a través de lo sonoro. Cada texto de Colombo traza una línea melódica que se niega a puntuarse con la lógica convencional de puntos, comas o mayúsculas. El desierto de los últimos versos es también el papel en blanco, esa otra pampa o llanura donde lo escrito crea relieves y voces. Por obra de la puntuación que crea el texto, el verso final "el eterno" sufre una dislocación de antecedente que lo hace fluctuar en varios sentidos. Eterno es el pozo oscuro, el desierto y también o sobre todo el caballo. El segundo poema de la serie reafirma la importancia de lo sonoro en la escritura:

llama de coces voces  
ese torrente  
ese sonoro  
llamado  
caballo

La llama adquiere un doble sentido,<sup>8</sup> usada en tercera persona es el verbo del llamado y es fuego en las patas del

---

<sup>8</sup> Colombo también hará uso de esta ambigüedad cuando dice en el final de otro poema "arder cuando llamas" (42).

caballo que galopa. Las "voces" por contigüidad en la posición y por la rima interna consonante se magnetizan estrechamente con las "coces" y forman un mismo campo de fuerza significativa. En ese campo magnético el fuego y el agua en torrente son convocados por el sonido, el "sonoro llamado." En el tercer poema de la serie dice al comienzo:

un modo de montar  
cuando fundo la palabra  
confundo caballo con  
jinete: una sola cosa

El modo de montar, siguiendo la metáfora inicial que propone esta serie poética, se sustituye por la manera de escribir. Escribir es "fundar" una palabra y también "fundirla" con otras palabras para dejar que fluyan en el ritmo plástico que la escritura de Colombo propone. Fundir la palabra es confundirla en los encabalgamientos, la palabra mantiene un sentido dentro de la lógica del verso y se hace una con la del verso siguiente, construye una nueva unidad fónica y un nuevo sentido. El caballo, la escritura encabalgada se hace una con el jinete, con el yo lírico. Pero el nudo conflictivo de esta serie poética aparece cuando su yo lírico no puede ser mantenido en el masculino del jinete y se autorrefiere en femenino. Dice en otra estrofa:

cuando sola y mortal  
confundo  
la montura y fundo  
el eterno  
caballo del fluir

El yo femenino del poema, revelado por el adjetivo "sola," se confunde con "la montura" que en este texto no es

solamente la pieza que se coloca encima del caballo para montarlo sino también, una manera de montar, un estilo de escritura. Montura, como modo de montar, y por asociación metafórica estilo, explora una posibilidad no usada del vocablo. A través de ese desvío léxico se logra asociar otro significado. Y es en medio de la reflexión sobre la escritura que sobreviene la opción del género, donde se descarta el neutro masculino y se opta por el femenino. Dirá en el siguiente poema:

pobre mortal montura  
que al eterno caballo  
del fluir enamora

Los estilos, los modos de montar o escribir, perecen; pueden en su movimiento seductor (sonoro y llameante) enamorar al caballo, a la escritura pero sólo ella adquiere, para la autora, cualidad de eterna. Las palabras estallan recalentadas en el fluir galopante de la escritura de Colombo, un verbo es también un sustantivo (llamar y llama) y pone a jugar otro sentido en el poema; un vocablo adquiere una significación desconocida pero posible (montura: estilo), las coces se transforman en voces. La materia lingüística es devuelta a una especie de caos original y la superficie de los textos se opaca, es necesario que la lectura vuelva una y otra vez para percibir el brillo o los brillos de los engarces.

La serie poética se concentra luego en el yo femenino que enuncia:



triste yovaca  
gimes tu condición  
de alverre: dar

vueltas y vueltas  
la que no fue  
alrededor de la casa  
de la pampa oscura  
la que no pudo  
ser la que no  
alverre vaca

En una forma de la lengua coloquial porteña que es el hablar "alverre," es decir al revés, el caballo se da vuelta y se transforma en "yovaca," en un "yo vaca," en un sujeto que es animal de otra especie y otro género. Hay una dramatización de la condición de mujer en este escenario pampa, donde el femenino es vaca, es el revés del caballo, es la negación: "ser la que no," es ser el negativo.

Si la escritura es el caballo, el que galopa y da coces sonoras sobre la pampa, la vaca es "la que no," "la que no pudo," la vaca es el término negativo y la imposibilidad de escritura. La vaca es la que gime su condición, la que da vueltas y vueltas alverre o hacia atrás en una especie de noria infernal y torturante que ni siquiera admite que empuje hacia adelante en sus giros. La vaca, la mujer es "la que no fue alrededor de la casa de la pampa oscura" y la pampa era el papel en blanco en otro poema de la serie; en ese llano blanco la mujer no escribe, sólo da vueltas. Pero en los giros y vueltas del texto encabalgado, hecho uno con la que escribe y cabalga, el lamento, el gemido se transforma. La mujer también es "la que no pudo/ ser la que

no," la mujer se niega a ser negada y desde esta zona el poema crea su propia rebelión. La rebelión es también "revelar" la palabra, sacarla del negativo. La enunciante da vuelta la palabra "vaca" y encuentra el verbo "cavar," con el que busca.

En los dos últimos poemas, la vaca, negación, ausencia, hueco, se convierte en un lleno, su herida será un "abierto cielo." La transformación y el cambio de signo de la vaca surge en el texto de un cuidado trabajo lingüístico que responde y reescribe unos famosos versos del Martín Fierro, de José Hernández. El poema de Colombo dice:

de la tara del árbol  
de la duda  
vaca yendo  
a su suelo de tierra  
a su lugar  
cayendo  
va cavando el  
suelo de la tara de  
su tierra dura  
duda y abierta herida  
en su cavar: hueco  
que va llenando  
lleno por donde vaca  
yendo herida  
abierto cielo de su herida  
desierto suelo de su dolor  
sentido  
duelo consuelo  
a su vacar que a cábala  
llenando  
valle nando

Esta vaca transforma su hueco en lleno, en una acción que es presente continuo de llenado "va llenando" del mismo modo que la mujer transforma su herida en un cielo abierto y un desierto en campo del sentido. El intertexto del poema

refiere al Martín Fierro, uno de los símbolos de la literatura nacional, y más específicamente al episodio de la provocación de Fierro a una pareja de negros. Dice el protagonista en el canto VII: "va ca yendo gente al baile," y unos versos más adelante, dándose por enterada, la mujer de la pareja le replica: "más vaca será tu madre." La frase motiva el enfrentamiento y Fierro al salir a pelear con el hombre negro se llamará a sí mismo "toro."<sup>9</sup> El "vaca yendo" del Martín Fierro encuentra otro tipo de réplica, que la de la mujer de Hernández, en la reescritura de Colombo. Se convierte paulatinamente de "vaca yendo", en "va cavando" hasta ser un "va llenando." Las palabras y frases de este poema parecen constituir una sola masa plástica, unas se transforman en otras, el sustantivo "vaca" crea por ejemplo el inexistente verbo "vacar". Un adjetivo puede modificar a dos sustantivos a la vez y aparecer él mismo como sustantivo que superpone otro significado. Es lo que ocurre con "sentido" que modifica a "dolor," también a "duelo" y es además el sentido que tematiza la búsqueda del texto, el llenado.

El último poema se titula: "Muerte de la vaca ancestral," donde la mención del batón y del vientre asocian a esta vaca con su ancestro: la madre. ¿Es a la madre a

---

<sup>9</sup> Según el estudio de Josefina Ludmer sobre la gauchesca este es el único pasaje del Martín Fierro donde habla una mujer, un pasaje en el que "emergen sexismo y racismo como 'naturales.'" El género gauchesco. Un tratado sobre la patria 201.

quien la mujer mata cuando escribe?. Dice el poema en su última estrofa:

y yo escucho crujir  
en los papeles  
tu mugido final

En el logro femenino de la escritura definitivamente muere la vaca, la mujer que sólo podía dar vueltas en el papel, en la casa de la pampa o en la pampa de la literatura gauchesca. Con la vaca muere la mujer a-simbólica o pre-escritural. La escritura es para la mujer lugar de rebelión donde las palabras se invierten, lo negativo vira en positivo, lo vacío en lleno y la herida en cielo.

Además del Martín Fierro, otros intertextos intervienen en la serie poética y remiten a un espacio mayor de análisis, que pone en relación la poesía de Colombo con la de Juan Gelman y la de Leónidas Lamborghini. La influencia que estos dos autores ejercieron en la formación de la poeta se transforma en estos textos, se encuentra a través de ellos una fisura por donde se filtra su rebelión de discípula. En 1990, en plena elaboración de La muda encarnación una ponencia de María del Carmen Colombo en una mesa redonda sobre mujeres y escritura revela sus peleas internas y explicita sus intertextos.<sup>10</sup> Una de las citas es de un poema de Gelman dedicado a Alejandra Pizarnik, in memoriam:

---

<sup>10</sup> Este trabajo de Colombo junto a otros expuestos en la misma oportunidad fueron publicados con el título "Mujeres, escritura, lectura" (Feminaria 7-8).

Oh eternidades débiles perdidas para siempre  
 y vacas tristes entre la duda y la verdad  
 y sedas y delicias de la sombra  
 mejor hagamos un mundo para que Alejandra se quede

Cuando Colombo decía "de la tara del árbol/ de la duda/ va cayendo," es con estas vacas de Gelman con las que dialoga, con esas "vacas tristes entre la duda y la verdad." En el texto en prosa de Colombo, Gelman es llamado "sabio guitarrero," en un clima gauchesco donde la que habla también se encuentra con Nietzsche a quien llama "don Federico, alias el matadíos." Hay una cita de Así hablaba Zaratustra que Colombo luego usará para abrir su libro: "La mujer sigue siendo gata y pájaro. O en el mejor caso, vaca." El texto en prosa de Colombo trata de asumir el papel de vaca que los textos de Gelman y Nietzsche le otorgan y su prosa adquiere un giro paródico: "Me tumbé como buena vacuna en la delicia de la sombra que un árbol me daba. Un vacío me vaciaba el alma, un vacío vacuno que yo había mamado, me di cuenta, en las ubres de la madre mía." El final del texto es parodia de la poesía gauchesca:

Mi patria es este revés  
 porque me siento fallada  
 destino de condenada  
 tratar siempre de zurcir  
 falla detrás de otra falla

Yo me trato de cubrir  
 rebozo de mis palabras  
 tapando lo que me falta  
 lo que falta me hace a mí

No sea que al descubierto  
 quede tanta imperfección  
 y venga con su ficción

algún varón de la patria  
a rasgarme el corazón  
como cuerda de guitarra  
y me haga sonar...

Aunque en el texto de Colombo sólo es citado Gelman, entre los poetas argentinos, la tradición que recorre el Martín Fierro, donde las vacas son el eterno femenino, reaparece en otros poetas como Leónidas Lamborghini, quien comparte con Colombo una misma zona de interés poético. En un texto de Lamborghini reaparece la dupla vaca/toro:

Pasto seco...  
Una vaca  
rumia  
sus pensamientos  
en la hendidura  
e' la mente...

(...)

Va... cayendo  
a la hendidura  
un cojonudo  
toro...

La vaca  
se le pone  
a tiro  
"Cógeme, cógeme  
cojudo toro"  
-rumia-  
"así dejo  
e' rumiar  
mis pensamientos  
secos"..

(...)

"No hay caso",  
piensa pa' si mesma  
la vaca rumiadora  
de la hendidura  
e' la mente:  
"Donde a fuerza  
e' pensar  
al ñudo

se ha seco la vida,  
ni Eros  
podría"...<sup>11</sup>

La vaca es en este texto la mujer rumiadora, pensadora pero despreciada en su actitud contemplativa, que la seca, la incapacita para el juego erótico. La vaca es la hembra, es la madre y es la patria, la madre patria.<sup>12</sup> La Argentina como país vacuno y subdesarrollado es también esa vaca pasiva, esa hembra sin voz, que sólo podrá ser salvada por los "cojudos toros," "varones de la patria," al decir de Colombo.

La vaca de la serie poética de Colombo se asocia a la gallina de otros poemas suyos, "la gran gallina viuda de toda madre" (47), la gallina que como la mujer escritora tiene que "incubarse a sí misma," sin padres ni madres, y se asocia también a otra gallina que escucha la voz del gallo recordándole cuál es su sitio en el gallinero.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Leónidas Lamborghini, Tragedias y parodias 61-63. Los textos incluidos en este volumen fueron escritos por su autor durante su exilio en México entre 1977 y 1990.

<sup>12</sup> La figura se repite una y otra vez, con diferentes matices que habría que analizar detalladamente en cada autor. En Campo nuestro (1946) dice Gironde imprecando al campo:

Me llamaste, otra vez, con voz de madre  
y en tu silencio sólo hallé una vaca

Oliverio Gironde, Antología (Buenos Aires: Argonauta, 1986) 118.

<sup>13</sup> La dupla toro/ vaca se corresponde con la de gallo/ gallina que queda escenificada en un poema en el que aparecen dos voces. La voz del gallo dice:  
qui qui ri qui

La doble voz de María del Carmen Colombo circula en constante conflicto con la literatura que pretende legarle un nombre, que como el del tango no termina de ser el suyo, y una imagen de mujer degradada, como vaca pasiva y rumiadora, como gallina que debe obedecer la voz del gallo. Su doble voz se enfrenta y niega lo femenino como eterno vacío de palabra, como eterna figura ausente del tango, como eterno receptáculo de la provocación gauchesca. La poesía de Colombo se sitúa constantemente en la zona del mito popular que circula en la literatura, la música, la creencia religiosa<sup>14</sup> y desde el mito desarticula la borradura, la mudez femenina. El mito popular le permite revisar aquello que en la comunidad permanece como verdad subterránea, pero

---

yo soy el que  
recuérdalo  
qui qui ri qui  
tú la que no (53)

La voz de la gallina que se identifica con la voz que enuncia dice en otro momento:

... -ya no soy  
no tengo el ver  
no tengo el verbo  
¿hay esperanza para mí? (54)

A su vez gallina, ya asociada a la vaca, puede ponerse en el mismo sistema de relación con el águila envejecida que dice en otro poema: "lloro y canto/ como el fuego soy no/ soy" (55).

<sup>14</sup> En La muda encarnación la vestimenta lujosa de aquellas mujeres del tango pasarán a la Virgen y en ella confluirán ciertos símbolos que se asocian a la mujer como encarnación diabólica. En el poema "La virgen está ocupada...", una figura virginal se personifica arreglándose las enaguas, le coloca "estola de tul" y hace una "víbora" del "collar de rezos."



en su versión el mito original es revisado y socavado. La desarticulación de mitos y discursos adquiere una singular intensidad en los textos de Colombo.<sup>15</sup> Se dramatiza la necesidad de enfrentar lo ya escrito para proyectar la propia escritura, para dar lugar al sujeto de enunciación femenino que no puede autorreferenciarse si no destruye otros discursos. El ladrillo que su grupo de origen arrojaba en un sentido político enfrentando un proyecto de país conservador, es desviado por Colombo y es arrojado ahora hacia una idea de mujer que no supo redefinirse desde los modelos opuestos a aquel proyecto: el Peronismo y la izquierda política del setenta.

---

<sup>15</sup> En ciertos puntos la revisión del mito que hace Colombo muestra resultados coincidentes con el análisis que sobre otras autoras hace Estella Lauter al estudiar el tratamiento de los mitos en la literatura y las artes visuales producida por mujeres. En Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women, 1984.



devórase y devora

para volver a tu diluvio  
ma

cero vacío  
ese muñón  
en el aguantadero de mi alma (23)

**Esa fotografía tantas veces**

en el diamante de tu piel  
borracha luna de nueva york  
en tu vestido oxigenado  
oh márlin

si ella encrespa la estola  
como alianza  
sus muslos  
piden un dios  
desordenado y densa  
viscosidad de tribu

para quién  
bailará revolviendo su fauna  
de lentejuela triste fondo  
esa calva sombrilla  
donde aceita a sus hombres

de la ciega  
peluca de sus carnes  
se cae como risa  
otro cielo  
para ver  
sobre la pista imaginaria (17)

**To see I**

al compás de ese blues la mujer  
se desnuda  
le sale de la voz un viejo armiño  
turbio  
y deshuesado  
el sol de algún zapato  
brilla  
como seno de lava  
revolverá la noche con un pubis violáceo  
frente al pezón opaco de su espejo (9)

## To see II

del espejo  
                   a su cuerpo  
 los ojos caen como frutos           dormidos  
 en su cuna de sangre no verán  
 dónde arroja la piedra  
       en qué tiempo penetra su imagen  
       o quién  
                   (por favor quién)  
 la llama desde un pozo (11)

De La muda encarnación

I  
 un caballo  
 en la pampa  
 de papel  
  
 nervioso inquieto  
 movimiento  
 del sonido  
 sin parar en la noche  
  
 en el desierto    pozo oscuro  
 el eterno (13)

II  
 en el inmenso sitio pampa  
 un caballo

de luz    un espejismo  
 fluyendo  
 sin parar

llama de coces    voces

ese torrente  
 ese sonoro  
 llamado  
 caballo

## III

un modo de montar  
 cuando fundo la palabra  
 confundo caballo con

jinete: una sola cosa

cuando la cosa sólo  
es una: el modo  
la manera de montar  
un oscuro caballo

cuando sola y mortal  
confundo  
la montura y fundo  
el eterno  
caballo del fluir

cuando una sola cosa

IV  
pobre mortal montura  
que al eterno caballo  
del fluir enamora

y se adormila con la luz  
arena diamantina  
de su ingenua oscuridad

V

triste yovaca  
gimes tu condición  
de alverre: dar

vueltas y vueltas  
la que no fue  
alrededor de la casa  
de la pampa oscura  
la que no pudo  
ser la que no  
alverre vaca

VI Caída

de la tara del árbol  
de la duda  
vaca yendo  
a su suelo de tierra  
a su lugar  
cayendo  
va cavando el  
suelo de la tara de  
su tierra dura  
duda y abierta herida  
en su cavar: hueco  
que va llenando

lleno por donde vaca  
yendo herida  
abierto cielo de su herida  
desierto suelo de su dolor  
sentido  
duelo consuelo  
a su vacar que a cábala  
llenando  
valle nando

# VII Muerte de la vaca ancestral

caen de mi cabeza  
las cenizas que a tu vientre  
sepultan

lluvia es el tiempo leve  
levisima la furia  
que de caer no deja  
sobre las teclas bizcas  
de tu batón

un desierto se traga  
tus tripas cantarinas

la tierra se abre así  
mortal cerrojo  
de telones rasgados

y yo escucho crujir  
en los papeles  
tu mugido final (13-25)

la virgen está ocupada  
muy ocupada en arreglarse  
las enaguas y el velo  
nupcial

más hermosa que nunca  
ella brilla  
y el susurro barrial  
prende estrellas  
en su estola  
de tul

una víbora  
el collar de rezos  
que se enrosca  
a los pies

sube y sube  
serpiente bailarina  
de penas y dolores

tiemblan las monedas  
como la multitud  
pero la virgen  
se mira en el espejo  
vamos a casa papi

la eternidad  
suelta su pelo  
despreocupado  
sobre el mundo (33)

CAPITULO: 9  
MIRTA ROSENBERG:  
EL DISTANCIAMIENTO DEL DRAMA

Nacida en 1951, en Rosario, provincia de Santa Fe, Mirta Rosenberg desde sus primeras publicaciones, a principios de los ochenta, mostró una poética diferenciada de aquella que solía referirse cuando se hablaba de la poesía de Rosario.<sup>1</sup> Un tipo de poesía definida en relación con la antipoesía y el prosaísmo ha sido la que tradicionalmente se ha identificado con la producida por un conjunto de poetas de esta ciudad y que, en los setenta, tuvo un canal importante a través de la revista El lagrimal trifurca, también pequeño sello editor.<sup>2</sup> La poesía de Rosenberg muestra mayor afinidad con la de Hugo Padeletti, poeta y pintor rosarino que durante décadas se mantuvo prácticamente inédito y en el término de unos tres años (1989-1991) dio a conocer una obra tan original que lo ubicó

---

<sup>1</sup> Mirta Rosenberg nació en Rosario, Santa Fé, en 1951. Es traductora del inglés, profesión a través de la cual ha trabajado para importantes editoriales argentinas, Sudamericana y El Ateneo, entre otras. Dirige desde el año 1993, un pequeño sello editorial: Bajo la luna nueva. Integra actualmente el consejo de dirección de la revista Diario de poesía.

<sup>2</sup> Podrían mencionarse a Eduardo D'Anna, Hugo Diz, Elvio Gandolfo, Jorge Isaias, Sergio Kern.



entre los poetas importantes de la Argentina.<sup>3</sup> Rosenberg reconoce en Padeletti a su maestro pero, además, por sus giros barrocos, la poesía de esta autora podría considerarse en cierta relación con la de Héctor Piccoli, también oriundo de Rosario, o con la tendencia neobarroca en la Argentina. Se la ubica más a menudo, sin embargo, por su actividad dentro del consejo de dirección de la revista Diario de poesía, donde colabora básicamente como traductora de textos del inglés.

A través de sus dos primeros libros, Pasajes y Madam,<sup>4</sup> la escritura de Mirta Rosenberg ha logrado una condensación de procedimientos que le han otorgado a su escritura una textura personal, por la que inmediatamente se la reconoce. El uso de la rima en forma errática, un léxico arcaizante, el ritmo y la rima como generadores y refractadores de significación o, en otras palabras, el fluir azaroso de la frase que originado en la necesidad de la rima o el ritmo desvía a otras zonas significativas los enunciados primeros. Todos ellos se han fijado como modos que vuelven

---

<sup>3</sup> Hugo Padeletti, Poemas 1960-1980. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1989. Parlamentos del viento. Buenos Aires: Rinzei, 1990. Apuntamientos en el ashram y otros poemas 1944-1959. Buenos Aires: Bajo la luna, 1991.

<sup>4</sup> Pasajes. Buenos Aires: Trocadero, 1984. Madam. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1988. Teoría sentimental. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994. Este último libro no se tomará específicamente en cuenta para el análisis; por su fecha de publicación excede la delimitación temporal de este trabajo.

característica su escritura. En Madam, su segundo libro, esos procedimientos confluyen en una misma estrategia de distanciamiento de sentido en el que aflora, como si fuese una capa nutriente, un sustrato de lectura alimentado en la tradición literaria anglosajona, muy especialmente en la producida por mujeres.

En los primeros poemas de ese segundo libro hay un personaje, Madam, que se transforma en espejo del yo que enuncia, mediante un juego que aleja y acerca una historia de mujer, de mujeres. Juego entre Madam, la tercera persona alejada, y la primera persona más próxima a la voz poética cuya historia se entreteje con la de aquel personaje. La ambigüedad es característica de Madam, una máscara que se confunde con la del yo femenino que enuncia. Tanto puede ser la dama silenciosa, la que sabe permanecer en el lugar otorgado, el espacio de la casa donde es reina, como la que se convierte fácilmente en reverso de esta imagen, la escandalosa, la indigna, la mujer que se declara en rebelión. Madam en ciertos momentos actúa como metáfora de una subjetividad proyectada en otro tiempo lejano, aunque impreciso en su delimitación, o en otro espacio ficcional, el de otro texto: puede ser "la loca" que se revela frente a su rey: "ser la loca y desdecir/ lo que el monarca/ ha instaurado en mí de su adorado/ esqueleto de dominio" (21) o bien aquella enigmática dama, un personaje de Djuna Barnes,

llamada Madame von Bartmann,<sup>5</sup> a quien Rosenberg le hace encender un puro en una reunión, en medio de una "engolada compañía" (39).

Desde un comienzo los juegos lingüísticos establecen el distanciamiento como rasgo estilístico que recorre todo el libro. En uno de los primeros poemas Rosenberg juega con los palíndromos de la palabra Madam; a través de ellos, puede entrarse a algunos de los sentidos del libro. Dice Rosenberg en ese poema que refiere el nacimiento del personaje:

"-Madam, I'm Adam- más perfecta/ en otro idioma y más sombría/ que dominar los sentidos (11)." En ese otro idioma, el inglés, se da vuelta Madam y descubre que su reverso es Adam, Adán; también ella es, entonces, la primera criatura humana. Una figura extraña se conforma en este accidente lingüístico, en apariencia inocente que da vuelta una palabra. La voz que enuncia crea a través de su juego una rara figura de origen, andrógina incluso, y declara que no tendrá dominio sobre el sentido, no separará blanco o negro sino que los hará confluír como confluyen los colores opuestos, la sombra y la luz, en el "sombrio" claroscuro barroco. Dice más adelante, en el mismo poema: "Mad am I/ con énfasis vital y tanto élan...Madam, ¡ay!." La dama es aquí la que pregunta por su locura: "mad" en inglés, y que

---

<sup>5</sup> Madame von Bartmann aparece en un cuento de Djuna Barnes titulado "Aller et retour". Está incluido en una edición en castellano de los relatos de esta escritora: Una noche entre los caballos. Caracas: Monte Avila, 1972.

transforma, por obra de una transcripción fonética, su primera persona inglesa, su I, su yo, en el lamento ¡ay! de la lengua española. Un yo, entonces, que es un lamento, si se lo quiere traducir. Un sujeto que para salir de esos ayes de queja, elegirá otro modo de enunciación: "perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos/ trivialmente del paso, del abismo."

Ese hablar "trivialmente," hablar jugando con los palíndromos, con las asociaciones casuales de significado, con el azar del sentido creará uno de los rasgos de la escritura de Rosenberg. Una postura aparentemente desentendida de la gravedad y la densidad temática, que constantemente parece querer desviar la atención hacia el juego formal. Pero de lo que se habla "trivialmente" es "del paso, del abismo," de la posibilidad de hallar pasajes, zonas de tránsito y de su impedimento abismal, su obstáculo o su amenaza.

Dice el poema que abre el libro:

Exclusivamente calla, verdadera dama,  
anunciando una exigencia, un drama,  
ante la urgencia del destino. Exclusiva llora  
y en su llanto aflora el reto serpentino  
y la curiosidad que mató al gato. Está tentada  
de hace rato, porque en los secretos cajones  
del dressoir no guarda nada final, definitivo.  
El peso del mundo lo lleva puesto; la carta  
del triunfo ha ido a parar al cesto  
de los papeles, con otros oropeles  
de descarte. No tiene arte  
de fuerte voluntad pero sí tiene atisbos  
de su ejercicio: el vicio de la solterona  
que acabará por dar a luz una personalidad  
excéntrica, obsesiva, minuciosa: en los cajones  
nada, pero un lugar para cada cosa. Si llora,

como yo, es por su historia: nadie la cuida  
y nadie a quien cuidar. Queda la vida.  
El espíritu se atrasa con las vueltas  
de la noria de este pobre corazón de muselina  
fina, exclusiva, bella, y ella  
recibe en casa. (9)

Madam se define desde estos primeros versos de la serie: "Exclusivamente calla, verdadera dama,/ anunciando una exigencia, un drama/ ante la urgencia del destino" (9). El toque personal de esta madam, su toque original tan exclusivo como una joya o un detalle de vestuario lo constituyen su modo de callar, su silencio y también su llanto. Pero llanto y silencio muestran su lado artificioso, "un reto serpentino" puede convertir a la mujer víctima en su imagen opuesta la de serpiente y su asociación bíblica inmediata, la tentación, el pecado. Llanto y silencio parecen solamente formalidades escénicas, dentro de una escena tradicional de drama para la mujer, porque esta dama está tentada en un sentido ambivalente de tentación carnal y curiosidad intelectual, y también en otro sentido que se cruza en la enunciación, el de estar tentada de risa. Dentro del supuesto drama habría además una burla; negación del drama a través de la ambigüedad de sentido que se genera. Tragedia, drama y su reverso, risa y burla, otra vez claroscuro, ambivalencia de significados. Otra vez desvío de sentidos y protagonismo de la forma: "en los secretos cajones/ del dessorir no guarda nada final, definitivo (...)" en los cajones/ nada, pero un lugar para cada cosa." No hay

un contenido oculto, no hay nada que se esconda en los cajones, no hay cartas o diarios secretos que se escamoteen de la mirada autoritaria, del panóptico, no hay un fondo debajo de la forma. No hay un adentro y un afuera, sino sólo lo que se puede ver, lo que se muestra: "El peso del mundo lo lleva puesto." Madam quedará definida en este poema inicial (que podrá mirarse además como espejo de su autora) a través de un arte que es "ejercicio" discontinuo, no de "fuerte voluntad" sino más bien un "vicio" y que podría asociarse a una manera de escribir menos exigida de grandes objetivos. Un ejercicio de la escritura que conformará "una personalidad excéntrica, obsesiva, minuciosa." Obsesividad y minuciosidad, también exigencias de este trabajo escritural detallado que busca por el revés de las palabras un pasaje, otro sentido. Con ese otro sentido se asocia el primero y forma una especie de cinta de Moebius, la escritura recorre un lado, pasa hacia otro pero continúa siempre curvada en sí misma, no se despega del trazado de su superficie verbal. En este sentido se asocia su escritura con la metáfora de superficie que Sarduy veía como característica del neobarroco. También la frase o su disposición en los versos, el fraseo, tientan una dispersión, una fuga del sentido que finalmente vuelve sobre sí mismo, como en el encabalgamiento: "pobre corazón de muselina/ fina, exclusiva, bella y ella/ recibe en casa." La adjetivación, desde un punto de vista sintáctico estricto, corresponde a

muselina pero la disposición del verso desplaza esos adjetivos hacia el personaje: "ella" quien también será fina, exclusiva y bella, aunque el orden lógico de la sintaxis no prevea tal desplazamiento.

La inclusión de arcaísmos y el uso errático de la rima, a veces rima interna, a veces al final del verso son parte de la misma estrategia de distanciamiento. El arcaísmo no sólo es terminológico, también aparece en ciertas enunciaciones que por su parentesco con el barroco español del Siglo de Oro dejan ver en filigrana su carga de ironía, un guiño a través de una forma de enunciación anacrónica: "Es ésa la cosa, el desengaño/ indecente de la rosa, la cautelosa/ que se pensaba ardiente" (17). Ciertos referentes constituyen una iconografía de objetos de otra época, oropeles, muselina, lejía, hornacina; abren las puertas de un museo, una feria de antigüedades ordenadas en un uso irónico. Esta ironía, en parte, busca situar al lector en la apariencia de dramas, en la sentimentalidad y los sucesos de otra época, de otro espacio (el siglo XVII, la Inglaterra victoriana, Francia o Europa en el siglo XIX o principios del XX), pero es el modo de distanciarse de este yo poético, el de una mujer, que se pone en el espejo como si fuese otro. La voz poética se unirá a la de Madam y se reconocerá monocorde con la de ella: "Si llora, como yo, es por su historia." En su libro anterior la mujer de otro modo se ponía "contra el espejo," sin el distanciamiento espacio-

temporal que ensaya Madam. En un poema así titulado de su primer libro, una mujer se mira en el espejo de una escultura de mujer embarazada:

el grano de maíz  
dentro del vientre  
del torso de mujer  
de la escultura de Moore,  
en el museo, demora la mirada  
de quien mira.

Pero la ambigüedad del título "contra el espejo" coloca a la tercera persona enunciada viéndose frente al espejo de la escultura, pero también en contra, enfrentada a ese espejo o destino de mujer grabado como mandato, "esculpido" en cada una de las mujeres.

La que ve el maíz se turba, guarda la mano  
seducida, y se lleva el grano y la promesa,  
el torso de mujer de Moore,  
la curva de la vida  
esculpida  
en la cabeza. (49)

En Madam lo que prevalece es la ironía y también la broma verbal, chiste propiciado en una búsqueda que se alía con el azar; los encuentros de sentido se producen en una especie de casualidad verbal a la que la inteligencia está atenta y acude presurosa tratando de no perder o desaprovechar los hilos que el lenguaje en su fluir, tiende. Podría decirse que los textos crean una confianza en el chiste, del mismo modo que lo hacía Freud al considerarlo un medio por el cual puede aflorar lo reprimido, lo inconsciente, una verdad surgida a través de una relación



inesperada, aparentemente arbitraria.<sup>6</sup> El ritmo, o mejor dicho la búsqueda rítmica, es la que propicia aquellas casualidades. Decía Rosenberg en Pasajes, libro anterior que en cierto modo establece sus elecciones de estilo y declara un proyecto de escritura:

A tientas, el ritmo es todo.  
 Si se cae                    la sombra  
                                  se lo traga. Si se acopla  
 al corazón  
                                  hace mañana  
  
 y hace el amor quien se rehace  
 cribado  
                                  por lo oscuro. (12)

El ritmo es la manera que encuentra la poeta para andar a tientas por el sentido; el ritmo puede sostener zonas de sombra, de aparente trivialidad o sinsentido y propiciar también un encuentro con la emoción, el otro límite de lo oscuro. El distanciamiento que caracteriza a Madam es menor en Pasajes, donde la voz que enuncia aparece más despojada, más pegada a la propia historia:

Ahora soy la madre,  
    amante,  
 la Blanca que construye                    hijos  
 con sus aguas dadas  
 a la luz del mundo  
    y a la sombra  
 ...  
 Y soy la Negra,

---

<sup>6</sup> Freud asociaba el chiste a los sueños en cuanto a su posibilidad de liberar lo reprimido, la diferencia radica en que mientras el sueño es asocial, el chiste busca la aceptación social, es decir un destinatario. (Sigmund Freud, Jokes and Their Relation to the Unconscious 171-179).

amante,  
 cortando la sogá  
                   de la sangre  
 con sus dientes de agua  
                   entre la boca (17)

El poema marca diferentes contrastes: madre/ amante, blanco/ negro, aquello que puede mostrarse a la luz del día, al mundo y aquello que habrá de ocultarse de él, aquello que da vida y aquello que debe matar, cortar sogas. Veía en este poema Diana Bellessi la "instalación de una barra entre la madre maravillosa y la madre siniestra, que la sostiene a ambas."<sup>7</sup> En Pasajes se define el claroscuro que caracterizará el estilo de Mirta Rosenberg donde el sentido se ilumina parcialmente, por zonas:

este sitio  
 ha dejado de ser  
                   iluminado  
                                   porque ahora  
 los lugares sombríos son el centro.

Toda  
 pasión concluida  
                   es emoción  
 aclarada. Correr  
 la silla al sol para rehacer  
 el ayer  
                   y ver cómo maduran,  
 bellamente,  
 los duraznos este año (24)

El claroscuro de Madam está más empastado que el de Pasajes, es mucho menos separable, se desplaza más rápidamente a través de su cinta de Moebius. Por eso quizás las oraciones

---

<sup>7</sup> Diana Bellessi, "Abdicación de la Reina y del Maestro" 152.

se alargan hasta el punto de que todo un poema es una única oración, el estilo es más abigarrado con más cruces azarosos de sentido. Se acentúa el apoyo rítmico en la simetría de la rima y en la broma verbal que deja fluir un placer de escritura donde, más que delimitar oposiciones, se trata de deshacerlas:

Mi casa era diferente. Mi tía no me crió  
mi abuela prefería a mi hermano. Más sano  
hubiera sido preferirme a mí, o más osado.  
Sin embargo, todo era perfecto así,  
en un sentido errado. Erré perfectamente  
el camino, y fue acertado el sino del fracaso  
en la presencia. (27)

Lo errado es lo perfecto y viceversa; lo errado es lo acertado y no su contrario; he aquí uno de los juegos que deshace una oposición y donde interviene ese gran desarticulador que es el chiste.

En Madam las referencias dejan de mencionarse mientras que en Pasajes hay una explicitación de la intertextualidad, de la cita entretejida con los textos, a veces entrecomillada y otras no. Desfilan a través del itinerario señalado en Pasajes fundamentalmente escritoras de la tradición anglosajona: Virginia Woolf, Victoria Sackville West, Djuna Barnes, Marianne Moore, Ursula Le Guin, Carson McCullers y otras de la tradición europea no inglesa como Isaak Dinesen. Esta intertextualidad, no obstante, sigue funcionando en Madam, creando un discurso en tensión con lo que podría definirse como una tradición femenina trágica. Tragedia engendrada en el desacomodamiento de la mujer si

pretende escapar del lugar que el patriarcalismo le asigna como destino, madre y esposa; desacomodamiento si se quiere salir de la zona de castigo, si quiere ser "la loca" y desdecir al monarca y a su razón. Madam es la mujer sola, la solterona recluida, la maniaca, la indigna y podría verse también a través de ella a la escritora aislada o a "la loca del altillo." Esa loca del ático ha sido usada como metáfora por Gilbert y Gubar para definir a las escritoras en el siglo XIX, donde ubican a Emily Dickinson como figura emblemática de un doble renunciamiento: renunciamiento al espacio público, en lo profesional y en lo personal, renuncia al matrimonio, desde cuya institución tenían asegurada su inserción social. Dice en un poema Rosenberg: "... el amor, sin duda una cuestión/ salvaje. ¡Oh el seguro sereno/ de quedarse en casa, en el oscuro corredor/ de persianas entornadas, y vivir como las plantas!" (33). Quedarse en casa, recibir en casa, muebles cerrados, cajones, espejos, toda una serie simbólica asociada a la prisión y a la fuga, reaparece en Madam. La escritura de Rosenberg deforma esos símbolos claustrofóbicos del confinamiento femenino a través de sus recursos; establece un distanciamiento irónico del espliego y el alcanfor, a través de un decir huidizo y rimado. Opera también un distanciamiento de la escritora típicamente anglosajona y

decimonónica, cuyo aislamiento suele percibirse como locura,<sup>8</sup> para osar una locura más excéntrica como la de aquel personaje de Djuna Barnes, para osar el chiste y el juego.

La poética que crea el distanciamiento y dibuja la ironía en filigrana, la que le permite a través de un palpable placer de escritura abrir hendidias de escape a la tragedia; esa poética coincide con el barroco en su preferencia por el detalle más que por el efecto totalizador, pero es en cierto modo extraña a aquella postura estética si se considera el lugar desde donde se enuncia. "Chucherías cadentes para dama/ vana, sórdida, enigmática, en una estética errática, imaginaria, atribulada" (29). Lo minúsculo pero visto con la forma de chucherías femeninas; la carencia de un yo omnipotente, guerrero y totalizador: "Ni yo,/ aunque lo querría, ni universo motor/ caldeado por la conquista" (29). Una estética barroca, o neobarroca si es ubicada en sentido estricto, pero que se destraba de la canónica al ser planteada desde otro sitio, el de una dama, el de una máscara irónica que no deja de ser mujer. La ironía recae también sobre el propio referente barroco, podría leerse el

---

<sup>8</sup> Señalan en un pasaje Gilbert y Gubar: "For if contemporary women do now attempt the pen with energy and authority, they are able to do so only because their eighteenth and nineteenth-century foremothers struggled in isolation that felt like illness, alienation that felt like madness, obscurity that felt like paralysis." (The Madwoman in the Attic 51)

poema analizado sobre el nacimiento de Madam como un dar vuelta en una re-visión el nacimiento de Segismundo en La vida es sueño de Calderón. La ironía y la máscara, por otro lado, quizás sean los principales elementos por los que esta poesía se resiste a la comparación con Sor Juana, aunque en su textura, especialmente en los juegos conceptuales, la recuerde.

Puede leerse en Mirta Rosenberg un discurso de doble voz en esta posibilidad que plantea su escritura de deshacerse del lamento a través del distanciamiento, a través del chiste, en ese saber trazar un recorrido discursivo a través del fluir azaroso de las significaciones, con una inteligencia alerta, todo el tiempo activada. Doble voz también, en el reclamo de espacio intelectual, a través del ejercicio inteligente del discurso, sin dejar de lado una subjetividad femenina. El guiño es el de la inteligencia, su tráfico el trabajo con los sentidos referidos a esa subjetividad de mujer. Su estrategia es comparable a la de algunas escritoras anglosajonas; el ejemplo típico sería el de Virginia Woolf. La escritora no deja de ser mujer para mostrarse inteligente, sino al contrario, se muestra inteligente siendo mujer, y con ello marca una nota discordante respecto del modelo femenino tradicional. La escritora no deja que la inteligencia sea cualidad masculina. Por ejercicio inteligente del lenguaje la delicadeza femenina se

transforma en otro tipo de atributo, se vuelve voz de  
afinada sutileza en su entretejido de primera y segunda voz.

## SELECCION DE TEXTOS

## Focos (6)

Donde era en blanco  
   hay palabras  
 que siguen planas. Necesito mi vergüenza  
 para combarlas, trazarlas plásticas,  
 húmedas, auríferas, lunares,  
 desquiciadas, excéntricas,  
 sintácticas. En lo esencial,  
   la hebra  
 devanada para mujer. Tejo  
 con ella un velo, vellos  
 trenzados, pelos que  
 me develan la entrada.  
   He devenido.  
 Soy la que teje, la que digo,  
   la que  
 trampa.

(de Pasajes 30)

Ahora soy la madre,  
   amante,  
 la Blanca que construye  
   hijos  
 con sus aguas dadas  
 a la luz del mundo  
   y a la sombra  
 que sonríe en la carne de las piedras  
 cuando nacen de la sombra  
   de mi carne.

Y soy la Negra,  
   amante,  
 cortando la sogá  
   de la sangre  
 con sus dientes de agua  
   entre la boca

(de Pasajes 17)

## Contra el espejo

el grano de maíz  
 dentro del vientre  
 del torso de mujer  
 de la escultura de Moore,



en el museo, demora la mirada  
 de quien mira. Detenida, la mano visitante  
 puja por el grano pero no lo apresa, pendiente  
 del instante. Habría vida en esa curva, dura  
 y sostenida, la promesa: presente en cada vientre.  
 La que ve el maíz se turba, guarda la mano  
 seducida, y se lleva el grano y la promesa,  
 el torso de mujer de Moore,  
 la curva de la vida  
 esculpida  
 en la cabeza.

Exclusivamente calla, verdadera dama,  
anunciando una exigencia, un drama,  
ante la urgencia del destino. Exclusiva llora  
y en su llanto aflora el reto serpentino  
y la curiosidad que mató al gato. Está tentada  
de hace rato, porque en los secretos cajones  
del dressoir no guarda nada final, definitivo.  
El peso del mundo lo lleva puesto; la carta  
de triunfo ha ido a dar al cesto  
de los papeles, con otros oropeles  
de descarte. No tiene arte  
de fuerte voluntad pero sí tiene atisbos  
de su ejercicio: el vicio de la solterona  
que acabará por dar a luz una personalidad  
excéntrica, obsesiva, minuciosa: en los cajones  
nada, pero un lugar para cada cosa. Si llora,  
como yo, es por su historia: nadie la cuida  
y nadie a quien cuidar. Queda la vida.  
El espíritu se atrasa con las vueltas  
de la noria de este pobre corazón de muselina  
fina, exclusiva, bella, y ella  
recibe en casa.

En el momento de nacer, poco más tarde,  
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso  
de ese día fue una luz de neón, perecedera,  
incandescente, enrarecida, dibujando el signo  
de la palindromía -Madam, I'm Adam- más perfecta  
en otro idioma y más sombría  
que dominar los sentidos. El reflejo  
intermitente tornó inútil el espejo; demorado, ¡ay!  
el círculo callado, sorprendido,  
de los cuerpos que buscándose se evitan

en el calor de lo íntimo. ¡Haber nacido bajo ese signo! Haber nacido. A diario el tedio vuelve del revés el derecho natural, y el asedio es el sitio de lo mismo: Al no desear, me muero. Quiero a ese pájaro de mal agüero, al que amenaza Mad am I con énfasis vital y tanto élan...Madam, ¡ay!, perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos trivialmente del paso, del abismo.

(de Madam 11)

La desazón, el agotamiento, la razón que da el silencio y la presencia inevitable del corazón que late tenso en el estable aliento del extenso trayecto de la vida, renacida en el proyecto de morir mejor cuando haya tiempo de dolor, de falla interior y de deseo: al ir allí en el intento de abrir la boca de la marca, ser la loca y desdecir lo que el monarca ha instaurado en mí de su adorado esqueleto de dominio, de razón, de altísimo respeto y de tesón en el ahora y el aquí que nada insume, pero resta el tiempo de decirlo, cuando el mirlo se ha posado, al fin, sobre esta rama.

(de Madam 21)

Un universo, no. No un universo de significados, fenómenos de luz, ideas pendientes de su enunciado. Un universo, no. Excedería al mundo, le sería escaso e infecundo a lo minúsculo, a lo raso. Con todo, aquí se expande: grandes ideas, no, tensiones grandes, como en el caso de este corpúsculo de luz que arde; la hiriente sensación de que ya es tarde porque el paso, la transposición, el cruce del presente no nos luce como gema rara. Chucherías cadentes para dama vana, sórdida, enigmática, en una estética errática, imaginaria, atribulada por el festín de la hora y por la suerte varia. La hora no se atesora, se cuela

entre pasamanerías guardadas en el arcón de la abuela, en un tiempo perfumado con espliego y alcanfor. Ni yo, aunque lo querría, ni universo motor caldeado por la conquista. La vista abarca los muros de algún recinto de esparto: lánguido jardín cerrado, íntimo, familiar, sagrado, pendiente como un del Sarto de la sala del museo: mundillo de los deseos, suspiro, ensueño, retrato cándido en el empeño de ser su propio reverso. No un universo de acopio, tutelar, lo que profano.

(de Madam 29-30)

Mi casa era diferente. Mi tía no me crió, mi abuela prefería a mi hermano. Más sano hubiera sido preferirme a mí, o más osado. Sin embargo, todo era perfecto así, en un sentido errado. Erré perfectamente el camino, y fue acertado el sino del fracaso en la presencia. La música fue el caso, y la poesía, para perderse en los sentidos, la enfermedad, la experiencia. Parecía saberlo todo y no hacer nada para impedirlo. ¿Quién podría decirlo, salvo un secreto?

(de Madam 27)

Atropelladamente, con el mismo fuego enciende un puro y hace arder la confusión. Desafía a la engolada compañía pero es la víctima y pide perdón, pues en verdad no deseaba ser desagradable. Líneas de fuerza a su alrededor, se cruzan en pos de lo imposible pero pasan, y a un gesto de sus manos todo se derrumba. ¿Apretó donde había aire? ¿Peor? ¿Acarició a nadie? Fue rechazada, no basta. Parece achicarse porque debe reducirse a la derrota, o admitir que ya estaba perdida de antemano, o explorar los resquicios de la propia trampa y pasar por ahí, inconquistable y sin haber conquistado a quien podría haberla hecho más alta. El deseo regula la estatura y es un decir que una ama en proporción a su tamaño: a tanto daño, o atadura, igual querella. Ni siquiera queda olvido, y ya ha perdido

la idea que dice que a su lado  
está aquél a quien amar más allá que a ella misma.  
Quién es ella, no contesta, no se explica.

De este modo, cualquier cosa  
se complica, y por mentira que parezca,  
no es lo hecho lo que está equivocado,  
sino aquello en lo que uno se convierte tras  
hacerlo, y sigue sola. Mientras tanto,  
estoy equivocada porque pido  
pensar en una cosa, y no me atengo  
a lo que pasa. ¿Qué pasa?

"Piénsalo todo" (Mme. von Bartmann en voz alta)  
"bueno, malo, indiferente, todo, y todo hazlo, hazlo".

Si una se atiene a lo ya hecho, conviene admirar  
la vida de los santos, contemplarla. O esperar  
entre uno y otro pensamiento, a que se vayan:  
comprender para no caer, para caer, para nada  
que se mira en esta vara. No soy la acacia,  
soy la que habla desde la rama: -No quiero  
ser otra- dice. Sólo quería estar cerca, añado,  
mirando al tigre roer sus garras. (If you  
do not tell the truth about yourself,

me han recordado, you cannot tell it  
about other people). Por eso, volvamos  
al relato: sombrero negro, ladeado,  
y en los ojos, desgastado, el uso  
del instante. Ha pasado el rato  
y ha pasado, de virgen que fue,  
en desacato, a madre sin que sobre,  
a los cuarenta, velada la mirada, el ardor  
de la insolencia: las piernas cruzadas  
y la trémula herencia de una llama.

Pasión, piedad, paciencia, reclama un literato  
que sabía que la pasión no es jamás proporcionada  
y así mismo, resulta necesaria. Quería cerca,  
añade, añado, porque esa energía era mi falta.  
Salta del lugar y su copa se derrama:

¿desea quien sabe que desea, con el cuerpo,  
aquello que no habla? Está de pie, abriendo  
una ventana: -¿Qué habrá que dar a cambio?  
¿Visión, verdad, prudencia?- No sabe dónde  
está parada y sólo puede seguir a su nariz,  
donde la lleve. No ha perdido el sentido  
que la pierde. Camina en vela, desvelada,  
se revela acorazada pero frágil: cambiar de persona  
no es tan fácil y naufraga en la cresta de la ola.

El lugar para llegar, en ella, sola, sería  
el sitio mismo donde estaba. Si vive separada  
de la vida por la espera, persigue otra salida  
("Vuelve a mí cuando quieras", Mme. von Bartmann  
lo decía !pero hecha una buena mujer"),  
otra celada.

(de Madam 39-41)

El arte sería tocarte, un invento,  
insignificante si el olvido lo demora. Lo siento  
porque es ahora estallido de la rosa  
presurosa del instante,  
extraviada en el jardín

y devuelta por el sinfín  
de las horas transcurridas: una... dos... tres...  
Si te toco, ¿cómo es? Hay **lo mucho de lo poco**, digo  
el beso, el exceso del miraje y... ¿puede ser, ahora sigo,  
el encaje de tu aliento

en el reloj del oleaje? Atravieso  
los celajes, el fervor, las profecías (¿el amor?  
¿no será la porfía de la "máquina de dolor"?)  
y llego acá: "El arte sería tocarte". Silencio. No  
confundo confetti con maná

pero igual estoy perdida  
entre viejas cartografías de la ruta de la seda  
y la pasión como centro. ¡Ah corazón, me decía,  
**expílicate** como yo, que estoy adentro de un cuerpo  
y sin embargo con vida!

(de Teoría sentimental 11)

## CAPITULO 10 CONCLUSIONES

Decía Octavio Paz que la poesía es "la otra voz", una voz que se ubica entre lo moderno, hecho básicamente de transgresiones lingüísticas y experimentaciones formales y lo antiguo, expresa mundos y estratos psíquicos ajenos a la modernidad. Por eso la poesía "es el antídoto de la técnica y del mercado," afirma.<sup>1</sup> Desde esta marginalidad que tiene la poesía en el mundo moderno, la poesía escrita por mujeres da cuenta de otro margen, es una voz otra, y es una doble voz.

A través de cinco autoras se ha seguido la resonancia que aparece en sus textos, ligada posicionalmente al lenguaje desde un sujeto de enunciación mujer y que puede entenderse como doble voz. Sin embargo, los principios constructivos que impulsan individualmente las escrituras recorridas son diferentes; sus poéticas de origen o de referencia, si las hay, no son las mismas. Irene Gruss era incluida dentro del grupo de poetisas del setenta, Kamenszain en el neobarroco, Colombo ligada al grupo El ladrillo con cierta raigambre en la poesía política de los sesenta. Bellessi, en un momento de su trayectoria como poeta integra

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, La otra voz 138.

el primer consejo de redacción de Diario de poesía, al que Rosenberg se sumaría también más tarde. Ninguna de las dos, sin embargo, podría ser ubicada dentro de una poética objetivista: en el caso de Rosenberg por una escritura claramente barroca; en Bellessi porque su poesía registra móviles subjetivos y temáticos que convertirían en despropósito una identificación con la poesía de la impersonalidad y el distanciamiento.

Dentro del mapa de la poesía argentina se registra a principios de los ochenta una transformación del lenguaje poético, que había comenzado en los setenta, donde el experimentalismo y el neobarroco ejercen una influencia decisiva. Pero también a partir de este período, otra transformación en el lenguaje poético se registra que no puede marcarse específicamente con la innovación de recursos y procedimientos literarios, algo que en una época más seducida por lecturas formalistas solía pedirsele a un escritor. Tampoco hay que entender los cambios en relación con un nuevo contenido, que sólo acuñaría rótulos temáticos para identificar bajo el riesgo de subalternizar una "literatura femenina." Los cambios se relacionan con la irrupción de una zona inexplorada, que había permanecido como extranjera en aquel mapa. Dentro del sistema de poéticas, esta zona no se constituye en una nueva poética; está más cerca de identificarse con una disonancia audible dentro de cada una de las poéticas, producida por un sujeto

de enunciación mujer. Si el sistema de poéticas diferenciadas organiza un canon poético, una primera voz, la poesía escrita por mujeres puede diferenciarse en la articulación de una segunda voz. Sería ésta una manera de leer que recortaría en cierta medida el margen de arbitrariedad que todo canon implica, una manera alternativa de leer el canon y de desafiarlo.<sup>2</sup> En su diálogo con otros textos, en su diálogo con la literatura y la cultura la escritura de las poetisas desmonta la herencia literaria de un discurso masculino o de sus metáforas y desde su posición de enunciación articula una segunda voz, proyecta otro discurso.

---

<sup>2</sup> Acerca del problema del canon y la exclusión o relativización de nombres femeninos dentro de él, la crítica literaria feminista hace referencias constantes. Se pueden consultar, por ejemplo, los trabajos de: Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism" 1-25; y también Lillian Robinson, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" 105-121. Annette Kolodny repasa los riesgos de trabajar con un corpus de escritura de mujeres desde la crítica feminista, y enfrentar constantemente el cuestionamiento a los logros. La crítica canónica ve esta perspectiva como una distorsión donde se amenaza la "gran tradición literaria occidental," tan proclamada y defendida por Harold Bloom, quien ve con desagrado los "estudios culturales." Resulta importante en este contexto la opinión de un crítico prestigioso como Wayne C. Booth, para contrastarlo con el conservadurismo de Bloom. Dice Booth: "I finally accept what many feminist critics have been saying all along: our various canons have been established by men, reading books written mostly by men for men, with women as eavesdroppers, and now is the time for men to join women in working at the vast project of reeducating our imaginations." ("Freedom of Interpretation" 74)



Los diálogos que establecen los textos aquí focalizados tienen diferentes interlocutores; a veces el intertexto es claramente ubicable, un autor o una obra muy específica, y otras veces ese intertexto es un discurso, con lo cual se borra el nombre, la identificación de autoría. En este caso, la referencia es más abarcadora, sale del límite textual. El discurso masculino codificado a través de la novela policial y la novela de aventuras era el que provocaba reactivamente uno de los poemas analizados de Irene Gruss. Las actividades devaluadas por el discurso masculino, como coser, bordar, cocinar eran revertidas de esa visión y realizadas en los textos poéticos y ensayísticos de Tamara Kamenszain. La referencia intertextual ha sido leída en los poemas de María del Carmen Colombo, identificada específicamente con textos de José Hernández, Juan Gelman y Leónidas Lamborghini, pero también y por extensión, con el discurso masculino del tango y de la gauchesca. La intertextualidad aparecía en Diana Bellessi en uno de sus libros, Tributo del mudo, donde la literatura china puede considerarse intertexto, y en Eroica, escrito sobre o por encima de la letra fuertemente impresa en el discurso patriarcal al normativizar la sexualidad como heterosexualidad compulsiva. En Mirta Rosenberg pueden ubicarse los intertextos de otras escritoras, unas que por el destino de tragedia (silencio, locura, suicidio) las ubica más en la tradición femenina del siglo XIX (Emily

Dickinson), otras cuyos gestos desenfadados, como el de Djuna Barnes, inician otra respuesta.

La segunda voz se deja oír en su movimiento de quiebre y ruptura con el discurso masculino a través del cuestionamiento a una textualidad que lo legitima, pero a la vez en otro movimiento de construcción discursiva que tiente un nuevo imaginario. Ese imaginario está atravesado por los referentes domésticos descargados de la alienación repetitiva, ese sentido nuevo que podía encontrar Irene Gruss a partir del agua jabonosa o ese modo de escritura comparado con las tareas de las madres y su cuchicheo silencioso, referidos por Tamara Kamenszain. Ese imaginario se dibuja también desplazado del puro instinto y la irracionalidad, en la sutileza inteligente para hacer jugar recursos barrocos que con su oblicuidad interrogan o quiebran el sentido tradicional de la identidad mujer. Desde los palíndromos de Mirta Rosenberg que transforman su "Madam ay" en un "I am mad" y en un "Adam I am," donde una dama quejosa deviene loca y luego nuevo ser adánico, hasta esas ejercitaciones de la lengua coloquial, el hablar "alverre," en María del Carmen Colombo que transforman un "caballo," en un "yo que cava" que busca alejarse de ese "yo vaca," pasivo y peyorativo de la gauchesca. El imaginario consigue perfilarse en un lugar celebratorio, conjunción de naturaleza y cultura, que encuentra la escritura de Diana Bellessi, a través de la metáfora del jardín.

La segunda voz puede seguirse con diferentes tonalidades en estas y otras muchas poetas del ochenta. Los textos analizados, pueden ser tomados como referencia de núcleos semánticos para incluir otras producciones. Las referencias a los años de dictadura militar hechas en el poema de Irene Gruss desde el espacio privado donde se refracta la situación política, o algunas referencias vistas a través de Kamenszain y Bellessi, pueden ponerse en relación, por ejemplo, con un poema de Laura Klein que alude a los desaparecidos pero con una identificación más precisa, en femenino. La segunda voz plantearía desde este núcleo semántico, un corrimiento del foco sobre un tema que atraviesa la literatura argentina de la época. Dice ese poema de Laura Klein:

del mismo plumetazo  
cabezas de finales o mano en blanco  
es igual

han de ser temibles en el parque  
cuando la quieta acecha

extraños cuando empujan damas al mar

cálmese el país y los que bailan  
hagan de sirvientes: nadie  
tuvo nada ni habló es que nadie estuvo  
con los ojos bajos sin parodia ni gesto  
alguno hubo en la luz

alzan el puño y no hay caso  
crecen crecen y no  
vale dormir como animal

sobre los hijos entran a furia

se visten de plata o pelusa  
han de ser temibles cuando

empujan damas al mar.<sup>3</sup>

Ese verso que se repite "han de ser extraños (o temibles) cuando empujan damas al mar," desarticula con su ironía el honor de los caballeros, de esos "ellos" tácitos. El poema hace referencia a los militares y a uno de los episodios más conmocionantes de la época de dictadura. Desde aviones se arrojaba al Río de la Plata en estado seminconsciente a detenidos-desaparecidos. La segunda voz elige señalar el hecho a través de mujeres, las "damas," para acentuar su grado inexplicable de crueldad, pero también para simultáneamente, apuntar el hueco que resuena detrás de las meras formas patriarcales, remanentes medievales de la relación caballero-dama de la que sólo ha permanecido su cáscara o su hueco verbal. El honor de los antiguos guerreros entra en esa oquedad discursiva de la retórica patriarcal y aparece como una forma negada por otros actos, el más terrible: arrojar damas al mar.

Otro núcleo semántico podría marcarse a partir de la utilización del espacio doméstico transformado como zona de escritura a través de materiales que son propios de las actividades tradicionales dentro de la casa y que se ponen a jugar en el espacio de representación de los poemas. Esto ha sido suficientemente analizado en Gruss y en Kamenszain.

---

<sup>3</sup> Laura Klein, A mano alzada (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986) 12-13.

Pero ligado al núcleo doméstico hay que señalar la revisión de la historia familiar y el cuestionamiento a la familia nuclear, en general como obstáculo a la realización de una mujer a través de la escritura. En Novela familiar (1990) de Mónica Sifrim, la escritura poética dialoga con el bildungsroman como género codificado en novela de crecimiento o iniciación masculina. El personaje femenino, la hija y no el hijo varón receptor de las prebendas, logra a través de su escritura lo que "parecía imposible" (49), escribir la novela, abrir cauce a la "implosión de diálogos secretos" (49), desatarse del lazo de familia y de esa "pedagogía de la reproducción" (23). Quien enuncia busca una voz diferenciada que implica dejar vacío el lugar familiarmente asignado, dejar vacío su sitio en la rueda aunque la actitud implique un desacomodamiento en el mundo: "Y hace tanto que guardan mi lugar en la rueda.../ Una silla vacía que deseaba a mi cuerpo./ Y yo les dije que no sé,/ que nunca tuve hilos en la mano./ Tuve hijos/ y no los sé vestir" (48).<sup>4</sup> Una zona conectada al mismo núcleo doméstico y familiar podría marcarse a través de La jaula bajo el trapo (1991). María Negroni explora allí la conflictiva relación madre/hija con un armado de escena teatral poética en la que constantemente intenta contener el lirismo y la

---

<sup>4</sup> Novela familiar (Buenos Aires, Ultimo Reino, 1990) 48.

emoción como recursos fáciles. El dolor pasa, sin embargo a través de su escritura:

tilinga/  
atorrante/  
mala fama/  
vas a quedar para vestir/  
santos/  
la greña la tal por cual/  
bataclana incordio celosía/  
la mujer/  
el vaciadero del hombre/

algunas de tus palabras se clavaron en mi  
cabeza cuáles  
en el cuerpo<sup>5</sup>

La escena del hogar mostrada a través de la imagen de la jaula bajo el trapo remite a dos significantes que de distinto modo aparecen reiteradamente aludidos en un discurso de mujer: el encierro por un lado y el silenciamiento que aquí se metaforiza en esa noche extendida por el trapo que cubre la jaula. Un hogar como impedimento para el pasaje de la luz y el canto del pájaro. El canto pasa, sin embargo, y es esta escritura.

Así como en Colombo se leía el cuestionamiento a los roles asignados a la mujer dentro de la literatura popular (el tango y la gauchesca), en Susana Villalba aparecen otras formas de lo popular como intertexto cuestionado, especialmente la fotonovela, la novela rosa producida para un público femenino. En Susy, secretos del corazón (1989), Villalba recupera con una escritura hecha de retazos

---

<sup>5</sup> La jaula bajo el trapo (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991) 26.

discursivos el mundo de la adolescencia, en parte también de la infancia, a través de la inclusión fragmentaria, entretejida con su propio texto, de canciones, boleros, fotonovelas. "Susy, secretos del corazón", título de una famosa colección de revistas dirigida a las adolescentes, adquiere el lugar de intertexto, parte de esa iniciación sentimental con roles sexuales muy claramente establecidos y prácticamente inamovibles. Ese discurso de canciones melosas y fotonovelas es trabajado irónicamente por la escritura de Villalba:

lo vio y lo amó inmediatamente él cambió mi vida de lino en seda china de oriente era extranjero donde el sol es más potente recio rico fuerte duro casi piedra guardando el secreto de masculinidad estatua en la placita del pueblo me sentaba a la sombra de su proa señalando el más allá del mar llevame a las tienditas de marruecos a bailar hasta las doce campanadas se miraron largamente caminaron enlazando sus pañuelos en la zamba de la fertilidad que dan los hechos<sup>6</sup>

La búsqueda y el trazado de genealogías puede ser considerado otro núcleo semántico. Un modo de proyectarlo se marcó en la poesía de Mirta Rosenberg y de otra manera puede ser visto a través de las Viajeras del beleño (1991) de Claudia Melnik. Descendientes de Proserpina y portadoras de sus atributos infernales, brujas, locas, sonámbulas, visteadoras, fabuladoras, mujeres que se untan con beleño, esa hierba peligrosa, que las hace cruzar las fronteras de la realidad, de lo conocido. Una genealogía de magas,

---

<sup>6</sup> Susy, secretos del corazón (Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989) 45.

hechiceras, excéntricas, porque han huido de su centro o destino pautado, es contrastada con otro linaje de mujeres que ya no viajan, son las "mujeres de atrás, atrás de nuestros hombres," mujeres atrapadas en la serie de las muñecas rusas: "mujeres enclaustradas, encogidas, encuadradas en barniz... mujeres en clausura veteada"(17-18). La búsqueda y revisión del linaje de mujeres también aparece en Susana Poujol a través de personajes literarios que son colocados muchas veces en situaciones eróticas en las que se proyecta una versión libre: "Madame Ivonne y el marqués de Sade," "La poetisa y el himen bajo el ombú," "Doña Inés." La doña Inés seducida por don Juan Tenorio, en la obra de José Zorrilla es ubicada en un poema como prostituta de una zona portuaria:

...errabunda inmóvil  
 como el turco de enfrente  
 beine beineta jabón jaboneta  
 grito a la intemperie  
 desde el campo obscuro  
 doña perdida Inés de la isla vagabunda  
 tajos de horizonte sobre una cama fea  
 ardiendo a estopa/ aguardiente  
 de los huesos flacos del turco  
 perdido en la penumbra  
 beine beineta  
 jabón jaboneta/ crisol de razas  
 la prima donna de quequén abierta  
 de piernas a contraluz/ como bahía  
 de los vientos/ posada de felicidades<sup>7</sup>

Los personajes a veces son mujeres que se identifican con tías, bisabuelas, mujeres de la familia. En el poema

---

<sup>7</sup> Susana Poujol, Camafeos (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991) 17.



"Encubrimientos," por ejemplo, escenas de la abuela Encarnación en un encuentro erótico con su amante son puestas en montaje con la partida desde su casa, con el diálogo de sus hijos que la reciben después de cuatro días, y contrastada con la imagen de su marido, el abuelo Lorenzo, el patriarca a quien "todos le obedecían." (Sobrescrituras 54-55)

Al proyectar un mapa de la poesía argentina se señalaban ciertos gestos extraños a principios de los ochenta como la traducción de poetisas norteamericanas hecha por Diana Bellessi, la publicación del ensayo de Kamenszain "Costura y bordado del texto" y el ensayo de Silvia Bonzini y Laura Klein, "Un no de claridad", que incluía un trazado de la poesía argentina escrita por mujeres. Dentro de la producción específicamente poética quizás haya que colocar un libro de Delia Pasini, Un decir se repite entre mujeres, (1979), que desde su título preanunciaba lo que años después, a principios de los noventa, se puede colocar como dentro del registro discursivo en la poesía escrita por mujeres. En este registro cobra importancia el decir de otras mujeres, ya sea en un linaje literario que se asocia con la búsqueda de modelos, ya sea en el decir familiar y cercano de la interlocución femenina. Decía un personaje varón en uno de los poemas de Pasini: "Pensó que le gustaría escribir en femenino"(49). Tratando de escribir desde el recuerdo, enfrentado a la imposibilidad de "enumerar lo que

se ama" o "contar lo que se sueña," este personaje intenta "pensar en femenino"(55). Otro de los poemas dice:

El escribió cosas maravillosas esa noche.  
 ¿Por qué él?  
 ¿Por qué son ellos los que escriben, siempre?  
 Aunque el Women's Lib. se me eche encima  
 ellos son los que escriben. (65)

Esta reflexión extraña para la época, hecha al margen, independientemente de los carriles centrales que siguen los poemas de Pasini, refiere a la situación de enunciación que una mujer enfrenta antes de decidirse a escribir, una situación en la que los que escriben son "ellos." En los noventa es mucho más frecuente encontrar este tipo de referencias entre las nuevas poetas. No es realmente un núcleo semántico pero sí una manera de situarse frente al discurso señalando como Pasini una molestia: que sólo los varones escriban, o una posibilidad: que un varón quiera escribir en femenino y se pueda producir un desplazamiento discursivo. De un modo diferente también puede leerse en los poemas de Niní Bernardello, una manera de situarse frente al discurso en un costado, en la inmovilidad, en un dibujo a lápiz, esfumado y miniaturesco. Así logrados sus poemas estarían relacionados con la situación enunciativa en la que se ubica una mujer. En Espejos de papel (1980), Niní Bernardello toca todo cuanto tiembla en un paisaje inmóvil y que como su poesía imprime "una delicada presión del pensamiento/ en el espacio" (29). Lo móvil y lo inmóvil se muestran en un interjuego en el que es difícil detectar

apariciencia o realidad, deseo-sueño o deseo con posibilidad de objetivarse. La poesía se sitúa en un movimiento levisimo. En uno de los poemas, un suspiro es transformado en vuelo de paloma a través de la noche que el interrogante líricamente vuelve "flecha encendida que pregunta" (8). Dice en el cierre de un poema Bernardello: "Así de inmóvil vive todo para mí" (29), cierre que podría tomarse como conclusión irónica de la percepción más sutil, aquello que mueve con palabras lo estático, aquello pequeñísimo y único. La visión del yo miniaturizado hacia un costado que aparece en Bernardello, en Mirta Defilpo marca un sitio de desdoblamiento en uno de sus poemas, un yo con el cual, el yo que enuncia nunca puede terminar de identificarse, un yo cuestionado por falso, por ajeno, un yo que es otra mujer "siempre otra/ natural/ representada." Agrega en el mismo poema con una textura conceptista que recuerda a Quevedo y a ciertos momentos de Sor Juana:

Menos me asemejo  
 más sucede  
 la curiosa misma del reflejo

Fuera  
 quien fuere yo  
 con vida ajena  
 me hiriesen conducida  
 a mi nostalgia

no siendo mi recuerdo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Matices (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991) 12-13.

En otro poema, titulado "Don Juan", Defilpo enfoca con acidez la figura del tradicional seductor:

A muchas  
muñeco de resorte  
les ofrece narcótica quimera

Susurra la canción del medio lecho  
donde la tiniebla es certidumbre.

Ventrílocuo sofista  
induce al cabo a reflexión:

lo que del otro  
tras la imagen es patente.

Coraza empedernida su epidermis  
encabeza un reparo de amuletos  
a latentes pasiones de mujeres:

mera serpiente de bisutería  
para olvidar al doble predilecto. (47)

"Muñeco de resorte," "narcótica quimera," "ventrilocuo sofista," "serpiente de bisutería," maneras apositivas de nombrar y definir al don Juan, en un poema que, por distinto, podría confrontarse con aquel de Storni ya analizado dentro de un registro en el que juega el humor.

Esta articulación de los textos analizados con otros de otras autoras, intenta dar contorno a una zona de producción poética que no se agota con las breves referencias trazadas en el recorrido de estas conclusiones, pero da dimensión de lo definido como "emergencia." El trabajo aquí planteado no ha tratado de agotar exhaustivamente, ya que sería imposible, la producción de todas las poetisas argentinas en los ochenta. La elección de las autoras ha intentado que el margen de arbitrariedad que implica toda selección sea lo

más estrecho posible. La diversidad formal de los textos, donde se manifiesta una segunda voz de diferentes maneras, justificaría la elección del corpus analizado. Por sobre todo se ha tratado de tomar textos que se sostengan poéticamente cualquiera sea el recorte de lectura que de ellos se haga. El intento ha sido el de abrir un espacio de posibilidades para comenzar a interrogarlo. En ese espacio este trabajo no intenta establecer el punto de partida de un orden jerárquico, sino el trazado de un posible derrotero para "ver," no ya sólo mirar, la producción poética acotada. El análisis realizado ha intentado hacer menos borrosa la posibilidad de alcance de este tipo de enfoque, como así también la posibilidad de continuación.

Al final de este trabajo se proporciona una lista de poetas que han publicado en los ochenta, otras que en ese período han comenzado a escribir para publicar más tarde, lo cual puede dimensionar cuantitativamente lo que el análisis de los textos intentaba trabajar en específico. Como dato cuantitativo la emergencia, podría remitir a aquella otra irrupción poética a principios de siglo, ya mencionada en la introducción, cuando la figura de Alfonsina Storni se instala en la literatura argentina como referencia privilegiada. Pero en su conjunto aquella poesía fue siempre peyorativamente considerada con el rótulo de "poesía femenina," producida por unas señoras muy excéntricas, inflamadas de amor, apasionadamente desbordadas, llamadas

poetisas. La crítica, que tanto ha cambiado desde entonces, dentro de los límites nacionales aún manifiesta enormes resistencias para diferenciar seriamente una nueva producción, emergente en los ochenta y que continúa en los noventa. Salvo excepciones, esa crítica no ha podido avanzar más allá de la reiterada pregunta que continúa colocando a esta producción literaria en un grado cero, que continúa borrándola elegantemente con la pregunta sobre su existencia: "¿Existe una escritura femenina?" Enunciado, más que pregunta, que ya se ha convertido en retórica a fuerza de no buscar más que respuestas tranquilizadoras que pongan en duda cualquier afirmación. Esa crítica que no forma un corpus académico, que habría que seguir en reportajes, reseñas o notas periodísticas como breves referencias o comentarios generalmente a propósito de otra cosa, oscila entre el gesto paternalista, la trivialización y el ataque, a menudo irónico, a lo que pueda diferenciar con una marca enunciativa de género, el espacio literario.

Disonancias, irrupciones, dicciones transgresivas, esa opacidad de los textos que sólo las situaciones de enunciación (la posición del sujeto frente a la cultura) pueden otorgarle sentido. La doble voz no es un blanco ni un vacío de significación, no es el balbuceo prelógico e ilegible que sólo puede irrumpir rítmicamente, es sentido. Un sentido que desde el espacio poético cuestiona y socava simbolizaciones que circulan como matrices culturales y al

alterarlas perfila otro imaginario. La doble voz no es un estilo, no es un rasgo sintáctico ni un conjunto de rasgos formales de la escritura, es un excedente de los textos que permanecen parcialmente oscuros si no se los enfoca con una perspectiva de género que lea la irradiación producida por el sujeto de enunciación. Un excedente significa que los poemas contienen la posibilidad de ser leídos sólo como artefactos, como construcciones formales, diestros en el manejo de una primera voz, tienen un nivel de factura que los pone en el mismo nivel, por lo menos, de la producción poética que le es contemporánea. Pero este análisis no responde a la pregunta sobre cómo y por qué eligen ciertos referentes, cómo y por qué los rehacen o los destruyen, cómo y por qué se enfrentan con otros textos. Pocas respuestas si no se atiende a su segunda voz. Si hubiese que identificar esta segunda voz con un perfil sería el de la extranjera, el gesto bárbaro que veía Masiello en las escritoras de fines del XIX y principios del XX que no podía asimilarse dentro de la retórica nacionalista, el gesto extranjero que chirría confrontado con otros textos, pero ahora dentro de construcciones elegantes y con impecable destreza en la puesta en escena de los procedimientos. Es esta zona de la literatura apropiada de la primera voz canónica, pero a la vez enraizada en zonas oscuras donde se perfila un nuevo imaginario femenino, la que está ofreciendo en conjunto mayor materia para el análisis, la que demuestra una

posibilidad inédita para irritar y enrarecer el campo literario, entendido como la economía de lo mismo.



APENDICE:  
INDICE DE POETAS

Silvia Alvarez (1956). Grandísima furia lo asista, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. Déjala correr, déjala correr, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.

Teresa Arijón (1960). La escrita, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1988. Alibí, Buenos Aires: La rara argentina, 1995.

Bárbara Belloc (1968). Bla, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1993. Sentimental Journey, Buenos Aires: La rara argentina, 1995.

Niní Bernardello (1940). Espejos de papel, Buenos Aires: Sirirí, 1980 reeditado por Nusud, 1994. Malfario, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985. Copia y transformaciones, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990.

Concepción Bertone (1947). El vuelo inmóvil, Rosario: La Cachimba, 1983. Citas, Rosario: Bajo la Luna Nueva, 1993.

Paula Brudny (1964). Siete baules, Buenos Aires: Nusud, 1990.

Patricia Liliana Cajal. Contraste (1986). Permanencia, Río Grande, Tierra del Fuego: La isla, 1989.

Virginia Cantón. El orden, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.

Susana Cerdá (1948). Solía, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986.

Macky Corbalán. La pasajera de arena, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1992.

Graciela Cros (1945). Poemas con bicho raro y cornisa, Buenos Aires: Ediciones Ensayo Cultural, 1968. Pares partes, Buenos Aires: De la Flor, 1985. Flor azteca, Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1991.

María Chemes. Los lejanos amantísimos, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1993.

Mirtha Defilpo (1944). Después de Darwin, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1983. Malezas, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985. Matices, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

Gabriela De Cicco (1965). Bebo de mis manos el delirio (1987). Jazz me Blues, Rosario: Subsecretaría de Cultura de Rosario, 1989. La duración, Buenos Aires: Nusud, 1994.

Mónica D'Uva (1967). El muro, Buenos Aires: Nusud, 1991.

Dolores Etchecopar. Su voz en la mía, Buenos Aires: Corregidor, 1982. La tañedora, Buenos Aires: El Imaginero, 1984. El atavío, Buenos Aires: El Imaginero, 1985. Notas salvajes, Buenos Aires: Argonauta, 1989. Canción del Precipicio, Buenos Aires: GEL, 1994.

Estela Figueroa. A capella, Santa Fe: Delanada, 1991.

Manuela Fingueret (1945). Tumultos contenidos (1975). La piedra es una llaga en el tiempo (1980). Ciudad en fuga y otros infiernos (1984). Eva y las máscaras, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1987.

Verónica Viola Fisher. Hacer sapito, Buenos Aires: Nusud, 1995.

Leonor García Hernando (1955). Mudanzas (1974). Negras ropas de mujer (1987). La enagua cuelga de un clavo en la pared, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1993.

Alicia Genovese (1953). El cielo posible, Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro, 1977. El mundo encima, Buenos Aires: Rayuela, 1982. Anónima, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1992.

Graciela González Paz. Oscuro territorio, Buenos Aires: Sade, 1979. Expreso a Oriente, Buenos Aires: Nusud, 1993. Apariencias reales, Buenos Aires: Nusud, 1995.

Alicia Grinbank (1949). Bruma y verdor, Buenos Aires: Botella al Mar, 1987. Curanto, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1992.

Andrea Gutiérrez (1961). Huéspedes de la noche, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1986. Vas a preguntar por la memoria, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989. Un poco de crimen por favor, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1994.

Laura Klein (1958). A mano alzada, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. Vida interior de la discordia, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1994.

Gabriela Liffschitz (1963). Venezia, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1990.

Violeta Lubarsky (1955). Cercando el cuerpo, Buenos Aires: Trocadero, 1984. La reclusión, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1990.

Liliana Lukin (1951). Abracadabra, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978. Malasartes, Buenos Aires: Galerna, 1981. Descomposición, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986. Cortar por lo sano, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1987. Carne de Tesoro, Buenos Aires: Sudamericana, 1990. Cartas, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.

Gabriela Lu Prado (1970). El falso retorno del deseo, Neuquén: Edición artesanal, 1993.

Hilda Mans. Semilla de diagonal, Buenos Aires: Intelinea, 1973. Licencia al infinito, Buenos Aires: La Lámpara Errante, 1984. Pabellón de la memoria, Buenos Aires: El caldero, 1992. De palma al cielo, Buenos Aires: Plus Ultra, 1993. Casa del alba, Buenos Aires: Plus Ultra, 1994.

Claudia Melnik (1959). Furia de Asia, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1987. Viajeras del beleño, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1991. El miedo, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1995.

Marta Miranda (1962). Mea culpa, Buenos Aires: Nusud, 1991.

Nancy Montemurro (1961). Craquelage, Buenos Aires: Nusud, 1994.

María Moreno (1947). El affair Skeffington, Rosario: Bajo la luna, 1991.

Susana Murguía. Los lugares más comunes, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995.

Delfina Muschietti. Los pasos de Zoe, Venezuela: Pequeña Venecia, 1993.

Andy Nachon (1970). Siam, Buenos Aires: Nusud, 1990. Warsawa, Rosario: Bajo la Luna Nueva, 1996.

María Negroni (1951). De tanto desolar, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1985. Per/canta, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989. La jaula bajo el trapo, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991. Islandia, Caracas: Monte Avila, 1993.

Beatriz Olivier (1950). Passim, Buenos Aires: Nusud, 1993.

Roxana Paez. Las vegas del porvenir, Buenos Aires: La marca, 1995.

Delia Pasini. Un decir se repite entre mujeres, Buenos Aires: Calidón, 1979. Los peces de ceniza, Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Adiós en el original, Buenos Aires: Xul ediciones, 1985. Títere sin cabeza, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1991.

Graciela Perosio. Del luminoso error (1982). Brechas del muro, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. La varita del mago, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990. La vida espera, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1994.

Cristina Piña. Oficio de máscaras, Buenos Aires: Botella al Mar, 1979. Para que el ojo cante (1983). En desmedida sombra (1987). Pie de guerra (1990).

Cecilia Pisos (1965). Como palabras educadas, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995.

Liliana Ponce. Trama continua, Buenos Aires: Corregidor, 1976. Composición, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985.

Susana Poujol (1950). Sobrevivencia, Buenos Aires: La Letra, 1983. Sobrescrituras, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987. Camafeos, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

Hilda Rais (1951). Indicios, Buenos Aires: La Campana, 1984. Belvedere, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990.

Agustina Roca (1949). Rituales (1980). El ojo del llano, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.

Mercedes Roffé. El tapiz de Ferdinand Oziel. Buenos Aires. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1983. Cámara baja, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1987.

Elisa Salzmann, La duración, Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1993.

María Cristina Santiago (1941). Soy el lugar de las apariciones, Buenos Aires: La Lámpara Errante, 1984. Fuera del serrallo, Buenos Aires: Nusud, 1991. Vidrieras de Amsterdam, Buenos Aires: Nusud, 1996.

Silvina Sazunic (1963). Fuga, Buenos Aires: Trocadero, 1986. Hablar de la pasión, Buenos Aires: Nusud, 1990.

Ana Lía Schifis (1948). El puro acontecer, Buenos Aires: Nusud, 1991.

Claudia Schliak (1957). Tráfico de armas, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1987.

Claudia Schwartz (1952). Pampa argentino, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989. La vida misma, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1992.

Patricia Severín. La loca de ausencia, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1992.

Mónica Sifrim (1958). Con menos inocencia, Buenos Aires: Nuevas ediciones argentinas, 1978. Novela familiar, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1990.

Patricia Somoza (1958). Uno y el paciente, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1993.

Zulma Liliana Sosa. El Tetra Brik de Carlos Gardel (1991). Palais de Glace, Buenos Aires, Ediciones Arche, 1994. Escenas de fin de guerra, Buenos Aires, Libros de Alejandría, 1996.

Susana Szwarc. En lo separado, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1988.

Mónica Tracey. A pesar de los dioses, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1981. Celebración errante, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1987. Hablar de lo que se ama, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1990.

Susana Villalba (1956). Oficiante de sombras separata de Ultimo ReinoNº 10. Clínica de muñecas, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1986. Susy, secretos del corazón, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989.

Paulina Vinderman (1944). Los espejos y los puentes, Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Sur, 1978. La otra ciudad, Buenos Aires: Botella al Mar, 1980. La mirada de los héroes, Buenos Aires: Botella al Mar, 1982. La balada de Cordelia, Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía, 1984. Rojo junio, Buenos Aires: Literatura Americana Reunida, 1988. Escalera de incendio, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1994.

Laura Yasan (1960). Doble de alma, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995.

#### WORKS CITED

- Agustini, Delmira. Poesías completas. Buenos Aires, Losada, 1944.
- Aliberti, Antonio. "Las pérdidas y los ritos." La Razón 28 dic. 1986: 3.
- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México: F.C.E, 1964.
- Aulicino, Jorge R. "Balance y perspectivas," Xul 1 (oct 80): 11-17.
- . "Lo que ocurre de veras." Diario de poesía 20 (primavera 91): 30.
- Avellaneda, Andrés. "Poesía argentina del setenta." Eco 237 (julio 81): 321-334.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Four Essays. Austin: U of Texas P, 1981.
- . Problems of Dostoevsky's Poetics. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Barnes, Djuna. Una noche entre los caballos. Caracas: Monte Avila, 1972.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." Image, Music, Text New York: The Noonday Press, 1977. 142-148.
- . El grado cero de la escritura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2da.edición, 1976.
- . El placer del texto. México: Siglo XXI, 1982 (primera edición en francés 1973).
- . S/Z. An Essay. New York: Noonday Press, 1993.
- Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Tusquets, sexta edición, 1992.
- Bellessi, Diana. "Abdicación de la Reina y el Maestro." Literatura y crítica. Primer encuentro U.N.L 1986.

- Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1987. 147-156.
- . "La aprendiz." El desierto 1 (Nov 1994): 10-11.
- . "La diferencia viva: El poema eres tú," Nuevo texto crítico 4, 2 (2do semestre 1989) : 7-9.
- . Prólogo. Seis poetas norteamericanas. Contéstame, baila mi danza. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1984.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. 2 vols. París: Gallimard, 1974.
- Bonzini, Silvia y Klein, Laura. "Un no de claridad." Punto de vista 21 (Agosto, 1984): 32-38.
- Booth, Wayne C. "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism." Critical Inquiry 9 (Sep.1982): 45-76.
- Butler, Judith. Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge, 1993.
- . Gender Trouble, New York: Routledge, 1990.
- Carlson, Marifran. Feminismo. The Woman's Movement in Argentina from its Beginnings to Eva Perón. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1988.
- Castellanos, Rosario. Balún Canan. México: F.C.E, 1957.
- . Mujer que sabe latín. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- . Oficio de tinieblas. México: Joaquín Mortiz, 1962.
- . Poesía no eres tú. México: F.C.E, 1972.
- Chodorow, Nancy. "Family Structures and Feminine Personality". Woman, Culture and Society. Eds. Michelle Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford: Stanford UP, 1974. 43-66.
- Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse." L'Arc 6 (1975): 43-51.
- Clark, Katerina, and Holquist, Michael. Mikhail Bakhtin. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Cófreces, Javier. "10 años de poesía." Mascaró 4 (dic 1985) 29-32.



- . "Poesía desde el golpe." La danza del ratón 6 (dic 1984) 19-21.
- Colombo, María del Carmen. "Mujeres, escritura, lectura," Feminaria 4.7 (Agosto 1991): 7-8.
- De Lauretis, Teresa. Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine. Madrid: Cátedra, colección Feminismos, 1984.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka: Por una literatura menor. México: Ediciones Era, 1978.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, 1974.
- Foucault, Michel. The History of Sexuality. An Introduction. New York: Vintage, 1990.
- . El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 1970.
- . The Order of Things. New York: Vintage Books, 1973.
- . "What Is an Author?." The Critical Tradition. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin Press, 1989. 978-988.
- Freidemberg, Daniel. "Entre la fragmentación y el riesgo." Mascaró 7 (abril de 1987): 28.
- . "Para una situación de la poesía argentina." La danza del ratón, 6 (dic 1984) 22-28.
- . Prólogo y selección. La poesía del cincuenta. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Freud, Sigmund. Jokes and Their Relation to the Unconscious. New York: Norton, 1963.
- Furlan, Luis Ricardo. Generación poética del 50. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina." Diario de Poesía 4 (otoño 87): 25.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. The Madwoman in the Attic. New Haven: Yale UP, 1979.
- Girondo, Oliverio. Antología. Buenos Aires: Argonauta, 1986.
- Gobello, José. Las letras de tango de Villoldo a Borges. Buenos Aires: Stilman, 1979.

González Lanuza, Eduardo. "Ubicación de Alfonsina." Sur 50 (Nov. 1938): 56.

González, Patricia y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. San Juan, Puerto Rico: Huracán, 1983.

Graziano, Frank. "Una muerte en que vivir." Alejandra Pizarnik: Semblanza. México: F.C.E, 1992. 9-24.

Grupo El Ladrillo. "A modo de manifiesto." La Opinión Cultural 30 nov. 1980: 7.

Hartsock, Nancy. "Foucault On Power: A Theory for Women?" Feminism/Postmodernism. Ed. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1990. 157-175. Hay traducción castellana: "Foucault sobre el poder: ¿Una teoría para mujeres?" Feminismo/ posmodernismo. Ed. Linda Nicholson. Buenos Aires: Feminaria editora, 1992. 30-52.

Helder, Daniel G. (Ver Gacia Helder)

Irigaray, Luce. This Sex Which Is Not One. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Jakobson, Roman. "Linguística y poética." Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975. 347-395.

Jameson, Fredric. La cárcel del lenguaje. Barcelona: Ariel, 1980.

Jardine, Alice. "Opaque texts and transparent contexts". The Poetics of Gender. Ed. Nancy Miller. New York: Columbia UP, 1986. 96-116.

Jauss, Hans Robert. Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.

Jehlen, Myra. "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism." Signs 6.4 (1981): 575-601.

Juana Inés de la Cruz. Obras completas. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: F.C.E, 1957.

Kamenszain, Tamara. "La nueva poesía argentina: De Lamborghini a Perlongher." Literatura y crítica. Primer encuentro U.N.L 1986. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1987. 137-143.

---. El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. México: UNAM, 1983

Kirpatrick, Gwen. The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissing, and the Voices of Modern Spanish American Poetry. Berkeley: U of California P, 1989.

Klein, Laura. "Poesía durante la dictadura" Mascaró 4 (dic 1985) 27-28.

Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism." Feminist Studies 6.1 (1980): 1-25.

Kovadloff, Santiago. "La palabra nómada". Prologo. Lugar común. Buenos Aires: Ediciones el escarabajo de oro, 1981.

Kristeva, Julia. "La femme ce n'est jamais ça." Tel Quel 59 (Otoño 1974): 19-24.

---. Interview. "Oscillation du 'pouvoir' 'au refus.'" With Xavière Gauthier, Tel Quel 58 (verano de 1974). New French Feminisms. Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 165-167.

---. La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974. Revolution in Poetic Language. New York: Columbia UP, 1984.

---. Semiótica. 2 vols. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

---. "The System and the Speaking Subject." The Kristeva Reader. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. 25-33.

Lamborghini, Leónidas. Tragedias y parodias. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.

Lauter, Estella. Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Lezama Lima, Jose. "La expresion americana." José Lezama Lima. El reino de la imagen. Ed. Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Ludmer, Josefina. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

- . "Tretas del débil." La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Eds. Patricia Gonzales y Eliana Ortega. San Juan, Puerto Rico: Huracán, 1983. 47-54.
- Masiello, Francine. Between Civilization and Barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- Miller, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic." The Poetics of Gender. Ed. Nancy K. Miller. New York: Columbia UP, 1986. 270-295
- Mistral, Gabriela. Tala. 7ma. ed. Buenos Aires: Losada, 1980.
- Molina, Enrique. "La hija del insomnio." Alejandra Pizarnik, La última inocencia y Las aventuras perdidas. Buenos Aires: Botella al mar, 1976. 7-8.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini." La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Eds. Patricia Gonzales y Eliana Ortega. San Juan, Puerto Rico: Huracán, 1983. 57-69.
- . "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo." Filología 20.2 (1985) 281-82.
- Muschiatti, Delfina. "Las estrategias de un discurso travesti," Diario de poesía 23 (Invierno de 1992): 14-15.
- . "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor." Nuevo Texto Crítico 2.4 (2do semestre 1989): 79-102.
- . "La niña asesinada," Filología 1-2, 24 (1990): 231-244.
- O'Hara, Edgar. La palabra y la eficacia: Acercamiento a la poesía joven. Lima: Latinoamericana Editores, 1984.
- Ostriker, Alicia Suskin. Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America. Boston: Beacon Press, 1986.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . La otra voz. Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- . Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Percas, Helena. La poesía femenina argentina (1810-1950). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1958.
- Perednik, Jorge S. Prólogo y selección. La nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983). Buenos Aires: Calle abajo, 1989.
- Perlongher, Nestor. "Poesía neobarroca. Caribe transplatino." Página/12 13 dic. 1992, suplemento cultural: 7.
- Piña, Cristina. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Pizarnik, Alejandra. Entrevista. "Con Alejandra Pizarnik: Algunas claves." Con Martha Isabel Moia. Prosa poética. Ed. Gustavo Zuluaga. Buenos Aires: Endymión, 1987. 88-91.
- . Alejandra Pizarnik: Semblanza. México: F.C.E, 1992.
- . Extracción de la piedra de locura. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- . El infierno musical. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- . Obras completas. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- . Textos de sombra y últimos poemas. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- . La última inocencia y Las aventuras perdidas. Buenos Aires: Botella al mar, 1984.
- Poniatowska, Elena. ¡Ay vida, no me mereces!. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- Redondo, Víctor. Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1985.
- . "Nota aclaratoria a un artículo de Maurice Blanchot" Ultimo Reino 1 (1979) 2.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985. New York: Norton, 1986. 23-75.
- . Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution. New York: W.W. Norton, 1976.

Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Robinson, Lillian S. "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon." The New Literary Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books. 105-121.

Rosa, Nicolás. "Si no a enhestar el oro oído." Revista de (poesía) 1 (abr. 1984): 16-17.

Salas, Horacio. Generación poética del 60. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Samoilovich, Daniel. "Barroco y neo-barroco." Diario de Poesía 14 (verano 90): 18.

---. "Editorial." 1 (invierno 1986): 2.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1973.

---. Ensayos generales sobre el barroco. México: F. C. E., 1987.

Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness," Critical Inquiry 8.1 (1981): 179-205.

Soler Cañas, Luis. La generación poética del 40, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Displacement and the Discourse of Woman." Displacement: Derrida and After. Ed. Mark Krupnick. Bloomington: Indiana UP, 1983. 169-195.

---. In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York: Routledge, 1988.

Storni, Alfonsina. Poesías completas. Buenos Aires: Galerna, 1990.

Valdés, Adriana. "Identidades tráfugas: (Lectura de Tala)." Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Isis Internacional, 1990. 75-85.

Valente, José Angel. La piedra y el centro. Madrid: Taurus, 1982.

Violi, Patrizia. El infinito singular. Madrid: Cátedra, colección Feminismos, 1991.

Voloshinov, V.N. (atribuido también a Bajtín). "Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)." Freudianism: A Marxist Critique. New York: Academic Press, 1976. 93-116.

Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads." The Critical Tradition. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin's Press, 1989. 285-298


## BIOGRAPHICAL SKETCH

Alicia Genovese was born in Buenos Aires, Argentina, in 1953. She graduated as Profesora en Letras at the University of Buenos Aires in 1984. In the U.S. she did graduate work at Brandeis University and at the University of Florida, where in 1988 she obtained a master's degree from the Department of Romance Languages and Literatures with a thesis on Latin American women writers Angelica Gorodischer, Elena Garro, and Armonia Sommers analyzed from a feminist critical perspective.

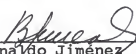
She is a writer and teaches creative writing in Buenos Aires, Argentina. She has published three books of poetry: El cielo posible (1977), El mundo encima (1982) and Anónima (1992). She currently writes for the literary supplements of two major Buenos Aires newspapers, Clarín and El Cronista Comercial. Recent French translations of her poetry have been published in Canada. She has been invited to participate in professional and writers' meetings in Argentina, Uruguay and Canada.



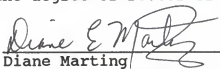
I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

  
\_\_\_\_\_  
Andrés O. Avellaneda, Chairman  
Professor of Romance Languages  
and Literatures


I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

  
\_\_\_\_\_  
Reynaldo Jiménez  
Associate Professor of  
Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

  
\_\_\_\_\_  
Diane Marting  
Assistant Professor of  
Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

  
\_\_\_\_\_  
Geraldine Nichols  
Professor of Romance Languages  
and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Ofelia Schutte  
Ofelia Schutte  
Professor of Philosophy

This dissertation was submitted to the Graduate faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

December 1996

\_\_\_\_\_  
Dean, Graduate School